الفن
و
السلطة



الفن
و
السلطة





www.nccah.com

الفن والسلطة

الإعداد والتحرير: د. مصطفى عيسى
المدقق اللغوي: د. حسن دبا

وزارة الثقافة والفنون والتراث - الدوحة
رقم الإيداع بدار الكتب القطرية : ٧٧٣ / ٢٠١٠
الرقم الدولي (ردومك) :٩ - ٦ - ٧٨٤ - ٩٩٩٢١

الطبعة الأولى ٢٠١٠

الناشر
وزارة الثقافة والفنون والتراث - دولة قطر
العمل الفني للغلاف : محمد حجي - مصر
تصميم الغلاف: فؤاد هاشم - لجنة إصدار الكتب والمؤلفات

الفن والسلطة

الفن والسلطة

يُفتن الفن بذاته، كقيمة، ورمز، ودلالة، باعتباره فعلاً جمالياً، جوهره الاكتشاف والإبداع الذي يتأسس في جزء كبير منه على وهج الخيال الإنساني وباعتباره أثراً يقبل بالخلود بيننا، وكحقيقة يجب تبجيلها.

لذلك، يبقى للفن سلطته التي يمارسها من داخله، ويسقطها على عيوننا، حال أن مثلت الأخيرة كجزء من بدن المرء، فتبصر المرئي وتستبصر اللامرئي، مثلما له من الانفعالات والأحاسيس ما يتوافق مع إمكانية الرفض والقبول بهذا الأثر والاكتشاف. هي إذن سلطة بمواجهة سلطة موازية لا يمكن لأي منها نفي الآخر. ففي الأولى يجتمع الذهني والحسي الذي هو منا أيضاً، ومن الأشياء من حولنا.

من خارج مثنوية الفن والذات، سوف يتأتى لسلطات نوعية أخرى أن تمارس فعلها، وأن تصوغ ما يشبه ليس فقط فيما يشبه القانون الوضعي، بل

فيما يقترب من التابو والمقدس، فلا تفتأ حالة من الجدل والصراع ترسم لزمنها معالم تستقطب التمين، في سعيها للفصل بين تاريخين.

عندئذ قد يتجلى في جوهر الفعل الفني وتلقيه في آنٍ، سطوة الديني، وفصاحة الأخلاقي، وفتنة السياسي والاجتماعي، وإغراءات الاقتصادي وغيرها، في غير انفصام بين الأنا والنحن، ما يجعل من التباين والاختلاف صورة للتمرد الإنساني، ومن بعد، لفهمنا نحن، واستيعابنا لهذا الدور الطليعي والمتجاوز في أشكال الفن.

قد تظل السلطة في أبسط تعريفاتها، قدرة على التأثير في الحدث والسلوك والأفكار والانفعالات، وما تخلفه من نتائج وتبعات نسبية التأثير، لتتراوح أبعادها في الزمان والمكان، كونها في النهاية جمعاً لروافد هجينة قد لا تعرف لغة الحوار فيما بينها سوى في ظل مبادلات شروط قسرية.

تُدرَك السلطة إذن في مشارب مختلفة، لعلها تبدأ من رافدين ينبثقان من الديني والأخلاقي في وفاق، أو بالأحرى من جذر الأمر الإلهي وتعاليمه. وكأننا بإزاء سلطة شرعية مُقننة، تنتهي بنا عند سلطة وضعية تقبل في ممارستها بكل من القسر، والتحديد، والتقنين أيضاً. ولعلها تُمثِّل جلية، في هؤلاء: ولي الأمر، والحاكم، والمسؤول، والسياسي، والناقد، والمتحف، وقاعة العرض، والمتلقي، ثم لغة السوق، وكافة صور تسليع الأثر الفني، لتنتهي بقلب التاريخ باعتباره ميزان عدل وذاكرة لا تمحى.

ثمة مسارات وأنساق قد تتفق أو تختلف مع ماهية الفن وسلطته في المقابل. حتى إن التبادل بين الأطراف جميعها يظل صيغة محتمة، كونها لا تحتكم لطرف وحيد، بقدر احتكامها للنوازع والأهواء. ليضحى معناها مُتفرقاً مع اتحاد الهدف منها، ويجعل من تشظي الصورة أمامنا نتيجة بديهية، تنتهي عند قطعها المتناثرة، ومن تفسيرها وتأويلها مساحات تتخلق من بدن التجربة المتجددة. لذلك كان للفن والسلطة – في أكثر نقاطهما حساسية– أن يتبادلا المعنى والقيمة. الفعل ورد الفعل. الأثر والنتيجة.

في مفرق التأثير يتبدى الشكل الفني مُستلهَماً الآخر النوعي، حتى بات للغة الفنون البصرية إرثاً متعالقاً مع لغات الشعر والسينما والرواية والمسرح، لم يزل ينبض بما يمكن اقتناصه أو انتحاله من هذا الإرث. يعني هذا أيضاً أن تتبادل السلطات مواقعها ما بين لغة وأخرى، ما خلق للشكل في الفنون البصرية فرص التمدد إلى خارج حدود النمطي والمألوف.

في توزع السلطة بين الفن خارجه المتشظي، جدل مقيم لا يجب نفيه خارج رؤانا للحياة. فثمة مرجعية تاريخية لا تفتأ تقرر في آدابها وجود ما هو محظور وما هو متاح، فإنْ كان للفن أن يعتمد على ذاته كقيمة خالصة، ظل الارتكان إلى هذه النتيجة مُفرَّغاً من أشياء أساسية، وكان علينا رد صوتها إلى مخرجه الحقيقي، والذي لا يمكن نكران وجوده في لغات السياسة والاقتصاد، والدين، والأخلاق، والموروث، والتذوق، والنقد، ثم في سطوة المبدع الذي يمنح ذاته للآخرين بمقابل.

ثمة سلطة إذن، يمكن تحريكها في مساحات من ألق الاكتشاف، ومساحات من جدل لا ينتهي حول نتيجته، كونها في النهاية مساحات مرهونة بحالة انطولوجية تسكن المرء منذ أن عرف كيفية التواصل مع خارجه. سوف يعني هذا أن الفن كان، وسيظل إحدى علامات الوجود الإنساني ودلالة تفوقه وبرهان خسارته في وقت واحد.

المحاور

- تباينات الديني، والأخلاقي، والفني، ودلالة الثقافي في الشكل الفني الجديد
- سلطة الفن بمواجهة مثلث الاجتماعي والاقتصادي والسياسي
- جدل الأنا والنحن في تشكيل التذوق وثقافة الصورة الجديدة للفن
- تسليع الفن والتاريخ وجدل التشكل للوعي الفني الراهن
- الفن والنقد ومبادلات السلطة
- الفنون البصرية وسلطة التمدد خارج حدود التشكيل المألوف
- بداهة معنى تاريخ الفن

المشاركون في الكتاب

«الأسماء مُرتبة أبجدياً»

الحبيب بن بيده: تونسي الجنسية : تشكيلي وباحث وأستاذ بالمعهد العالي للفنون الجميلة بتونس ، يحمل دكتوراه الدولة في الفن وعلوم الفن من جامعة السربون ، يشارك بنتاجه الفني منذ العام ١٩٨٠ في معارض جماعية داخل تونس وخارجها مثل الجزائر والمغرب والإمارات العربية المتحدة وعمان والكويت وفرنسا وسويسرا ودولة قطر وغيرها ، حصل على أكثر من جائزة كانت آخرها الجائزة الأولى في المسابقة الوطنية ٢٠٠٢ ، يشارك بأبحاثه النقدية في أكثر من محفل علمي.

السيد القماش ١٩٥١: مصري الجنسية : أستاذ التصوير ووكيل كلية الفنون الجميلة، جامعة المنيا، ٢٠٠٨ ×كما شغل منصب رئيس قسم التصوير

بكلية الفنون الجميلة، المنيا ومنصب رئيس قسم التربية الفنية بكلية المعلمين، آبها، أقام ٣٧ معرضاً خاصاً في فنون التصوير والرسم والجداريات والجرافيك والكولاج * شارك في ٥٨ معرضاً عالمياً ما بين سنوي، بينالي، ترينالي في مصر والعديد من دول العالم منها المانيا، النمسا، اليابان، إيطاليا، بلجيكا، أسبانيا، بولندا، الهند، مقدونيا، باكستان، السعودية، سوريا، البرتغال، كرواتيا، ساحل العاج، أمريكا، أبو ظبي، بيلا وسيا ، شارك في (١٨٠) معرضاً قومياً (بالعديد من الأعمال الفنية في مجالات التصوير والرسم والجرافيك، والجداريات والكولاج). حصل على (٤٢) جائزة في الرسم والتصوير والجرافيك محلية وعالمية. صدرت له ٦ مؤلفات في الفنون التشكيلية منها جويا ، له ٥٨ دراسة فنية ومقالة في الفن التشكيلي والعديد من الفنون الأخرى. و٣٤ بحثاً علمياً مجاز في المؤتمرات العلمية والفنية المحلية والدولية.

أمل نصر ١٩٦٥: مصرية الجنسية ، دكتوراه الفلسفة في الفنون الجميلة جامعة الاسكندرية ٢٠٠٠ ، أستاذ مساعد بقسم التصوير كلية الفنون الجميلة بالأسكندرية ، عضو أكثر من جمعية فنية منها الأمانة العامة للمؤتمر الأول لفناني مصر ولجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى للثقافة ، قوميسير أكثر من معرض للفن المصري ، أقامت اثنى عشرة معرضاً خاصاً إضافة إلى المشاركة في عشرات المعارض الجماعية المحلية والدولية ، حصلت على العديد من الجوائز والمنح الفنية أهمها جائزة الإبداع الفني في إيطاليا ، لها مشاركات عديدة في مؤتمرات علمية وملتقيات ثقافية داخل مصر وخارجها ، تكتب الدراسات النقدية والمقالات في أكثر من جريدة ودورية مصرية وعربية ، صدر لها كتاب «جماليات الفنون الشرقية» عن وزارة الثقافة المصرية.

آمنه النصيري ١٩٧٠: يمنية الجنسية ، فنانة وناقدة ، تحمل دكتوراه في

فلسفة الفن من موسكو، أستاذ مساعد «علم الجمال» بقسم الفلسفة، كلية الآداب جامعة صنعاء، أقامت أحد عشر معرضاً خاصاً وشاركت في قرابة الخمسين معرضاً جماعياً، لها مؤلفات في النقد الفني منها مقامات اللون (مقالات ورؤى في الفن البصري) ومواقيت لأحزان سبأ، ومتوالية القديم والجديد، تمارس الكتابة النقدية في العديد من الصحف والمجلات المحلية والعربية، ولها أعمدة ثابتة في أكثر من صحيفة محلية كما ترأست تحرير صحيفة تشكيل، عضوة في عدة مؤسسات فنية وعضوة في أكثر من لجنة تحكيم دولية، شاركت في أكثر من مؤتمر علمي داخل اليمن وفي الدول العربية كما حاضرت عن الفن اليمني والعربي في أكثر من مناسبة.

بشار العيسى ١٩٥٠: سوري الجنسية يقيم في باريس، يحمل إجازة في التاريخ - متخصص في التاريخ العثماني، يكتب في البحث التاريخي والنقد والنصّ التشكيلي - أدار تحرير مجلة المنبر الثقافية السياسية الصادرة من باريس ما بين عامي ١٩٨٧و١٩٩٢، أقام ٣٣ معرضاً فردياً في سوريا وفرنسا وألمانيا وايطاليا وسويسرا والبحرين، نشرت عن أعماله الفنية ثلاثة كتب بالفرنسية: «بشار: الفضاءات المحترقة» و«بشار: طريق الحرير» و«بشار: انطباعات من ميزوبوتاميا».

سامي بن عامر ١٩٥٤: تونسي الجنسية، يحمل دكتوراه مرحلة ثالثة، اختصاص فنون تشكيلية، باريس١، مدير المعهد العالي للفنون الجميلة بتونس وأستاذ تعليم عال بالمعهد العالي للفنون الجميلة بتونس، حصل على الوسام الوطني للاستحقاق في كل من قطاع الثقافة وقطاع التربية والعلم، أمين عام اتحاد الفنانين التشكيليين التونسيين، له٤ معارض شخصية ومشاركات دولية في كل من تركيا ومسقط وكولونيا والصين والكويت ودبي ومشاركات

جماعية وشخصية داخل تونس وبكل من القاهرة ولندن وفي أكثر من مهرجان تونسي ، له مؤلف بعنوان «الفنون الجميلة: الاصطلاح وموقعه من الفكر الحديث، يكتب المقالة العلمية في مجلات وصحف عديدة منها الفنون وكراسات تونسية ومجلة القلم ، كما شارك في العديد من المؤتمرات العلمية في تونس والمغرب وليبيا والشارقة والكويت ، نظم عدة ندوات علمية في مهرجان الدولي بالمحرس ومهرجان الزيتونة ، جمع نصوص كتاب:»القيم الجمالية وسوق الفن التقاء أم تناقض؟»ونصوص كتاب»الزيتونة رمز الأصالة والحداثة؟ كما أعد صفحة ثقافية شبه شهرية بجريدة «لبراس» متعلقة بالفنون التشكيلية.

سعد القصاب ١٩٦١: عراقي الجنسية ، بكالوريوس فنون تشكيلية، أكاديمية الفنون الجميلة، بغداد، ١٩٨٣ ، عضو اتحاد الأدباء والكتاب في العراق ونقابة الفنانين العراقيين وجمعية التشكيلين العراقيين – باحث دائرة العلاقات الثقافية – وزارة الثقافة ، أقام معرضين شخصين ببغداد وله عدة مشاركات وطنية عربية ودولية ، أشرف على تنظيم معرض الفن العراقي (٢٠٠٠– كركاس) ومنسق عام مؤتمر المثقفين العراقيين الأول ببغداد ، صدر له كتاب (عصر متورط بالنهايات) ٢٠٠٨، وتحت الطبع كتاب (الرسامون كائنات لا تعترف) ، له عدة مقالات ودراسات منشورة في صحف ودوريات عراقية وعربية.

سمير التريكي ١٩٥٠: تونسي الجنسية : يحمل شهادة أستاذية الإختصاص من جامعة السربون وشهادة الدكتوراه في استاطيقا الفنون الإسلامية من جامعة السوربون باريس ، أستاذ تعليم عالي في الفنون التشكيلية. جامعة تونس.رئيس وحدة بحث في الممارسات الفنية الحديثة بتونس. بالمعهد العالي للفنون الجميلة. جامعة تونس ، أستاذ بالمعهد التكنولوجي للفنون والهندسة المعمارية والتعمير (في قسمي العمارة والفنون التشكيلية) وبالمعهد العالي للفنون الجميلة بتونس ،

له العديد من البحوث والدراسات باللغتين العربية والفرنسية المتعلقة بمجال الفنون التشكيلية والحرف الفنية والعمارة ، أقام ثلاث معارض فردية وشارك في العديد من المعارض الجماعية ، رئيس لجنة التحكيم الدولية للصالون العربي الأول للإبداع في الحرف الفنية التي نظمته اليونسكو بقرطاج وعضو لجنة إصلاح نظام الدراسات في الفنون التشكيلية بوزارة التعليم العالي بتونس.

شربل داغر ١٩٥٠: لبناني الجنسية ، يحمل دكتوراه الآداب العربية الحديثة ١٩٨٢ وجماليات الفنون ١٩٩٦ ، أستاذ محاضر في أكثر من جامعة دولية منها تولوز لو ميراي وبولونيا ، استشاري في الفن الإسلامية والفنون التشكيلية الحديثة ، شغل عدة مناصب إدارية وترأس اكثر من لجنة تحكيم ، يكتب بالعربية والفرنسية ، وله في الشعر ثمانية دواوين منها «فتات البيض» وفي الرواية «وصية هابيل» وفي الجماليات أكثر من مؤلف منها «الحروفية العربية»و»الفن الإسلامي في المصادر العربية»و»العين واللوحة».

طلال معلا ١٩٥٢: سوري الجنسية ، يقيم في الشارقة حيث يعمل مديراً للمركز العربي للفنون ، يحمل إجازة كلية الآداب والعلوم الانسانية ـ قسم اللغة العربية من سوريا وكذلك دراسة متخصصة في تاريخ الفن المعاصر من ايطاليا، أقام العديد من المعارض الخاصة وشارك في عشرات المعارض الجماعية ، عضو في أكثر من هيئة ومؤسسة فنية منها: هيئة الإياب اليونسكو، واتحاد الفنانين العالمي (باريس). ومنظمة النقد العالمي (الآيكا. باريس) واللجنة العليا لملتقى الشارقة الدولي لفن الخط العربي واتحاد التشكيليين العرب ونقابة الفنون الجميلة بسوريا واللجنة العليا لبينالي الشارقة الدولي للفنون ، كتب أكثر من كتاب في النقد الفني والشعر مثل الفن العربي والبحث عن الهوية، والفن العربي بين التغيير والابهام وموت الماء ، حرر أكثر من كتاب منها المحترف الإماراتي (نصوص

تشكيلية) وأوهام الصورة، ، إضافة الى كتبه النقدية عن بعض المبدعين العرب مثل عبد القادر الريس وعبد اللطيف الصمودي وحكيم الغزالي ، شارك في العديد من المحافل والندوات الفكرية والفنية في بلدان عربية وأوربية.

فاتح بن عامر ١٩٦٨: تونسي الجنسية ، يحمل شهادة الدكتوراه الموحدة في علوم وتقنيات الفنون من تونس ، رئيس قسم الفنون التشكيلية بالمعهد العالي للفنون الجميلة بسوسه يكتب الشعر والمقال الأدبي والنقد التشكيلي بالجرائد والمجلات التونسية والعربية ، له مشاركات فنية محلية ودولية عديدة ، يشارك بأبحاثه النقدية في أكثر من محفل محلي بتونس ودولي مثل الشارقة.

فاروق يوسف ١٩٥٥: عراقي مقيم في السويد ، يكتب الشعر وله فيه عدة دواوين منها «أناشيد السكون» و«الملاك يتبعه حشد من الأمراء» و«إرث الملائكة» و«فردوس المعنى»، إضافة إلى مؤلفاته في كتب الأطفال وقد تعدت الخمسين كتابا ، يكتب في النقد الفني وله فيه «أقنعة الرسم» و«تمائم العزلة» و«كرسي الشرق المريح» ، ينشر مقالاته في أكثر من صحيفة عربية مثل الحياة والنهار اللبنانيتين والوطن القطرية ، يشارك بأبحاثه في أكثر من مؤتمر دولي علمي منها الندوة الدولية بالدوحة العام ٢٠٠٥.

مازن عصفور ١٩٥٣: أردني الجنسية: قضى نحو ١٥ عاما في فلورنسا وبولونيا في دراسة النقد الفني وعلم الجمال في جامعة بولونيا ، عمل أستاذاً في تدريس تاريخ الفن الإسلامي وعلم الآثار الإسلامية لمدة عامين بكلية الآثار وعلم الآثار في رافينا جامعة بولونيا ، ساهم في إنشاء عملية جديدة من كلية الفنون الجميلة والتصميم في كلية بوصفه عضواً في اللجنة التأسيسية العليا عمل كأستاذ مساعد في تدريس تاريخ الفن والنقد والجمال ونظرية الفن والفن

المصطلحات ونظرية الألوان ونظرية الفن الحديث وتاريخ الفن الايطالي ، شارك في مختلف المؤتمرات والندوات الدولية في ميدان الحوار الفني والثقافي بين البلدان الغربية وبلدان البحر الأبيض المتوسط خلال العامين الماضيين ×رئيس تحرير مجلة الوطني للفنون الجميلة سابقاً.

محمد العباس ١٩٥٩: سعودي الجنسية، كاتب وناقد له مشاركات في المنابر والمجلات المحلية والعربية وقد صدر له: قصيدتنا النثرية (قراءات لوعي اللحظة الشعرية) ودار الكنوز الأدبية وحداثة مؤجلة وضد الذاكرة (شعرية قصيدة النثر) وسادنات القمر (سرّانية النص الشعري الأنثوي) وشعرية الحدث النثري ونهاية التاريخ الشفوي وتحت الطبع كتابة الغياب (بطاقات مكابدة لوديع سعادة).

محمد بن حموده ١٩٥٧: تونسي الجنسية: أستاذ أكاديمي بالمعهد العالي للفنون الجميلة بصفاقس . الدكتوراه الأولى من السربون ، شارك في العديد من المؤتمرات العلمية في اكثر من بلد عربي ، عضو عامل بالجمعية التونسية للدراسات الفلسفية وهيئة جمعية الدراسات الأدبية بصفاقس وهيئة مهرجان المحرس للفنون التشكيلية ×الكاتب العام لنادي السينما طاهر شريعة بصفاقس، له من الكتب المنشورة الأنثروبولوجيا البنيوية من خلال أعمال كلود ليفي ستراوس والغنائية والامتداد الجمالي في شعر أحمد فؤاد نجم وقضايا الإستيطيقا من خلال النصوص ولزوميات الإستطيقا بالفرنسية وابن خلدون والصناعات والمهن.

محمد نور الدين أفاية ١٩٥٦: مغربي الجنسية، أستاذ الجماليات والفلسفة المعاصرة- كلية الآداب والعلوم الإنسانية- جامعة محمد الخامس ، عضو المجلس الأعلى للاتصال السمعي البصري ورئيس جمعية «البحث في التواصل

ما بين الثقافات» ، صدر له عده كتب منها «الهوية والاختلاف، في المرأة و«الخطاب السينمائي بين الكتابة والتأويل» و«الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة» و«المُتخيّل والتواصل، مفارقات العرب والغرب» و«الغرب في المتخيل العربي الإسلامي» و«الغرب المُتخيّل، صور الآخر في الفكر العربي الإسلامي الوسيط» و«البقاء. للإصلاح» و«أسئلة النهضة في المغرب» و«السلطة والفكر، نحو ثقافة الاعتراف بالمغرب» ، نشر دراسات متعددة في مجلات عربية ودولية، كما شارك في ندوات ومؤتمرات عربية ودولية سيما في مجال تعبيرات المُتخيّل والتثاقف.

مصطفى عيسى ١٩٥٥ مصري الجنسية : يقيم في قطر حيث يعمل بمركز الفنون البصرية منذ ٢٠٠٢ ، دكتوراه الفلسفة في الفنون الجميلة – جامعة الأسكندرية ، عضو في أكثر من هيئة وجمعية فنية ، أقام أربعة عشر معرضاً خاصاً وشارك في أكثر من ١٠٠ معرض جماعي داخل مصر والخارج ، منسق وواضع منافيستو محاور ستة ندوات فكرية دولية في الدوحة ، يسهم بكتابته النقدية في مؤتمرات علمية بالقاهرة والأسكندرية والدوحة والشارقة واليمن، صدر له كتاب «الحلم فى التصوير المعاصر» وله تحت الطبع كتاب «فتنة المتواري» و«تواتر المجهول» وكتابات تستجيب للفتنة» ، له مقتنيات متحفية في أكثر من متحف ومؤسسة دولية في مصر وقطر، بالإضافة إلى مقتنيات خاصة في أكثر من دولة عربية وأوربية ، حصل على عدة جوائز في مسابقات ومعارض داخل مصر.

منير يوسف طه: عراقي الجنسية ×يقيم في قطر ويعمل حالياً خبير آثار في هيئة متاحف قطر ، دكتورة من جامعة كمبردج عام ١٩٨١ ، مؤلف لثمانية كتب أغلبها يتمحور حول نتائج تنقيباته في العراق والإمارات وقطر، له ما يقرب

من مائة بحث ومقالة في مجال آثار الخليج العربي وبلاد وادي النهرين ، عمل مديرا لمتحف العراق ومديراً عاما للمركز الإقليمي لصيانة الممتلكات الثقافية في الدول العربية ومديراً عاماً لآثار ومتاحف المنطقة الشمالية والجنوبية في العراق ورئيس تحرير مجلة ثقافة وتراث ، عمل في حقل التدريس في جامعة القرويين المغرب وجامعة الفاتح في ليبيا وجامعة قطر.

مبادلات
في معنى السلطة

د. مصطفى عيسى

تقديم

مبادلات في معنى السلطة

د. مصطفى عيسى

بشكل ما، ربما أسرتني هذه الفقرة، وهي لجان دوفينو، إذ يتحدث عن سسيولوجيا الفن والإبداع الفني والجمالية، فالفن همزة وصل بين الإنسان وحقيقته، بين خياله وواقعه. وتبعاً لدوفينو، فالخيالي أكثر من مُجرّد خيالي، إنه يشغل الوجود الإنساني على كل أصعدته وفي كل مستوياته، ولأننا لا نفعل سوى أن نتلقى الإحساس وأن نصفق ، فإننا نشارك عبر العلامة التي يوجهها إلينا الخيالي في مجتمع آتٍ لا يمكننا الإمساك به.

وإذ نتحدث عن جمالية، فنحن إذن نتحدث عن تعبير فني، وعن وقوام واحساس جماعي. في الأخير يوائم الفرد بين مخبره ومكانته، بالأحرى ينبش عن قيمة حائرة لما بين يديه ويتساءل – خاصة المبدع – عن معنى الفن. لذلك

يبدو الخيالي مُخاتلاً، مثالياً، تحدوه رغبة الفكاك من الأسر، وكأنما ثمة إصرار، أو لنقل درجة من الحدس المُتعاظم، يتخللنا ونحن بصدد تلقي الفن في ماضيه، حاضره، بل ومستقبله، لتشملنا القناعة بأن مثل هذا الخيالي هو دوماً ضرورة إنسانية توافرت لها سبل الإقامة. بالنتيجة، لن ينفر الفن من الخيالي، وإنْ اتجه صوب ذهنية عقيمة، مرصودة النهايات. ولذلك، فهو قد يعصف بواقعنا ذات لحظة غير مبررة أو منطقية، ليرينا اللامرئي منه، والذي نحن غالباً بحاجة إليه.

هل يملك الخيال سلطة لا يفتأ يمارسها؟ ربما. إلا إن تعريفاته على تعددها تنكرعليه التحديد، فقط تزهو أهميته بوجود يتآزر في صفحة الفن. وطالما كان الفن، وبالأساس، صنعة للخيال، أضحى تساؤلنا عن إمكانية أن تُمارس عليه سلطة، بمثابة تساؤل مجازي، كوننا ندرك أن حياة المرء خاضعة لمجموعة من سلطات نوعية أخرى.

وكما هو مدون في الأدبيات، للسلطة وجوه عديدة، تتناوب محاور الارتكاز فيما بينها، عبر تجاوب تظهره عوامل الشد والجذب من منطقة إلى منطقة أخرى، وكأنما بها وجدت منذ أن عرف الإنسان كيفية ترويض رغباته، رغم بداهة فقده لرصيد من هذا التكييف. إلا إن السلطة لم تكن ذات يوم حكراً على المرء، فهي تمتد من حوله لتسكن الطبيعة والأمكنة والأشياء. فقط، ما يمكن الزعم به هو قدر المرء– تاريخياً– أن يظل بمثابة المحور، ونقطة المركز في دائرة تتسع من حوله لتشمل الدين والأخلاق والسياسة والفن والثقافة والمجتمع في كافة تحولاته.

في هذا الإطار يتحرك الفن ليس باعتباره صورة موازية لفعل المرء، بل باعتباره جذراً أساسياً ورافداً مهماً في حياته. عنينا من هذا تأكيداً أن الإبداع خصيصة أصيلة لدى البعض، مثلما يظل التذوق بدوره خصيصة يتقاسمها الجميع. وندرك من بعد أن للدين والأخلاق والعادات دوراً نقدياً يتوارى خلف

المتوارث والمنقول، ولا يبتعد عن دوائر حركة الثقافة والسياسة والاقتصاد وغيرها.

يمهد هذا الطرح المُختزَل لحديثٍ عن موضوع أثير يُختصر في لفظتين: الفن والسلطة. وقد يبدو حرف العطف في موقع يربط بين الفن وسلطته. كما يحيل العطف أيضاً على روافد ومظاهر أخرى تمارس سلطاتها على الفن ذاته، لتغدو الإحالة بين الطرفين أشبه بمعادلة تتواتر بداخلها نتائج غير متوقعة، تفرزها معطيات وإحداثيات؛ ربما نجد لها صدى في محاور تنطلق من داخل هاتين اللفظتين ذاتهما، إذ يبقى للفن حركته كفعل مُتجذر يشهد بالتنوع، لما له من تاريخ عريض يمتد على صفحات، لا يفتأ يدونها المؤرخ والفيلسوف والناقد وعالم الاجتماع والسياسي وغيرهم، بينما تنتهي السلطة كمعنى ومحتوى في مرادفات يتناقلها هؤلاء جميعا باعتبارها أمراً حتمياً لابد من حدوثه، فإنْ قدِّر لها التعبير عن نفسها ظهرت صورها جلية بما لا يمكن التشكيك في قدرتها على التأثير في الآخر أياً كانت ماهيته.

ما هو جدير إذن، وضع المعرفة كمعيار للسلطة، ففي ظل بديهية أولى يكون للمعرفة عديد من الأركان وليس مجرد ركن وحيد. فهي حصيلة طبقات تتحرك في الزمن، قانونها الرئيس هو التبادل والاستلهام وإعادة الإنتاج، وعمادها أفراد استثنائيون في بيئة تعيش المعتاد والمألوف. لذلك، كان من البديهي أيضاً، أن رُسخّت بيننا قناعة تذهب إلى أن المبدع لا ينطلق من نقطة الصفر أبداً، وهو نفي جوهره تأكيد أسبقية إحلال الآخر في بنيته العقلية، ما يصنع تراكماً معرفياً يقبل بالاستزادة، وإضافة طبقات أخرى كطريق نحو خبرة، تلتقي بالحنكة، لننتهي منهما معاً، إلى رؤية ذات سمت وخصوصية، قد لا يُفارق رحيقها أثر من هذا وذاك.

وبينما تتعدد السلطات تغدو سلطة المثقف باعتباره وجهاً فصيحاً للنُخبة

في أي مجتمع، فهو يُمثل شيئاً ما، مثلما يذهب إدوارد سعيد الذي يرى في هذا المثقف شخصا يمثل بوضوح موقفاً من لون ما، ولا يفتأ يقدم صوراً تمثيلية مُفصلة إلى جمهوره على الرغم من شتى ألوان الحواجز والعراقيل. ما يعنيه سعيد أن المثقفين أفراد لهم رسالة ترجع أهميتها إلى إمكان الاعتراف بها علناً، وإنْ تضمنت الالتزام والمخاطرة في الوقت نفسه. ولأن المثقف يُعرب عن معتقداته فهو قد يتعرض عندئذ للضرر. إذن، للمثقف سلطة نوعية يمكن تحريكها أو توظيفها بشكل ما، يعني هذا أن ثمة ممارسة فوقية، لعل البعض يقبل بها، على حين ينفر منها آخرون. وبالرغم من ذلك تبقى أهميتها في الكشف عن الوجه الحقيقي للمجتمع.

لا يُفرغ الحديث عن المثقف قيمة المطروح في موضوع الندوة محل الموضوع: الفن والسلطة، كون الأول بمثابة فئة تتجاور مع أخريات قد تمثل القاعدة العريضة في أي مجتمع. إلا إن الحديث على تلك الشاكلة، يظل أحادي النظرة، حال قصرنا الأمر على نُخبة لا تمثل أغلبية مجتمعية، خاصة ونحن بصدد التعرض لماهية الفن ولحجم سلطته، أو طبيعته التي تشكل الركن الأساس في هذه السلطة. لذلك، سوف ننظر إلى المبدع الاستثنائي ونحن نضع في اعتبارنا الأتباع ممن يمثلون رهطاً بشرياً يقبل بالتصنيف، بل إننا قد لا ندع الفرصة قبل التوقف أمام المبدع الفطري والتلقائي أيضاً، لنخلص إلى أن الفن موهبة تتجاور مع المهارة والصنعة والخبرة المُكتسبة، في موقف يتآزر حول صحته فلاسفة كثيرون.

فإنْ انتهينا إلى أن للفن سلطة لا يمكن تجاوز الاعتراف بها، كانت بداهة تأويل أبعادها ضرورة، أي بالأحرى تفسيرها، ووضعها بين علامتي تنصيص، رغبة في توكيدها، وهو أمر عدّده الشراح والمفسرون في فقه الفن وماهيته طويلاً، حتى بتنا نتحدث عن الجمالية كحالة ليست ساكنة أو استاتيكية أبداً،

كون ديناميتها عبر الماضي والحاضر تستمد قواها من داخلها بالأساس، وفي آنٍ يشملها التعاطف – إنْ جاز هذا التشبيه – مع مقومات الراهن أياً كان زمنه، حتى غدت مُبادلات السلطة بين الفن وروافد هذا الراهن تصب في تلك الدينامية بدرجة أو بأخرى.

لا شك في أن تعدد الراهن فيه تعدد للجمالي وترديد له أيضاً، ما يجعل سلطة الفن في ديمومة، فلا تفقد أثرها بسهولة. في آنٍ تتلقى ذات السلطة أشكالاً عدة من ممارسة فوقية، نوعية، ولعلها تتوزع بين مشارب اجتماعية مُتباينة المحتوى والتأثير، وهو الأمر الذي تحاول تلك الندوة أن ترصده في راهننا المُعاش، ما يعني تأكيداً لاحقاً على ما قدمنا به قبل قليل، ألا وهو تاريخية هذه العلاقة وتجذّرها.

واستناداً إلى تساؤل أحد نقاد الفن، نكرر السؤال عن فحوى المقصود بالراهن: هل هو المؤقت الحالي في زماننا، أم هو الدائم المتزمّن. وهل الراهن هنا موقوف على زمن معين حالٍ، أم أن الراهن يمكن أن يكون في الشيء الموجود أيا كان زمنه، ما دمنا نراه رهن زماننا؟

يلتقي الفن إذن، مع طقوسية البدائي وأسطرته للطبيعة والأشياء من حوله، في صِبغة تنهل من فطرته وحدسه، ومن بعد من معرفته التي ما فتأت الأديان السماوية تحدد مسارها، بل إن الأديان الأرضية بدورها تغدو ذات شأن في هذا الأداء. تاريخياً، وُظف الفن لخدمة الدين ولأغراض كهنوتية، وهو ما صنع رباطاً بين هذا وذاك، قويت ضفيرته بقدر ضعفها أحياناً. ما نلمسه حتى اليوم، امتداد لتلك العلاقة رغم خفوت صوتها في مجتمع الفرجة والاستعراض، الذي أضحى يمارس مأزقه، كل صباح، في عَنتٍ وضجر وسخرية، نتيجة لارتقاء العلم والتكنولوجيا مرتبة تبعد مسافات عما يسكن المرء من تعاليم ربانية.

بالنتيجة، وفي تتبع سسيولوجية الفن، ثمة معالم ودلالات تتعالق مع جوهر ما يربط الإنسان بالكون، وما يصدر عنه من أفعال تستلهم المُتخيّل وتوظفه. فإنْ بات المبدع حالة مُتجددة ومُتفاعلة، كان لنا أن نبصر تبادلاً بينه وبين عمله المُنتج، وهي حالة مُلازمة تتعالق بالمرئي عينه مثلما تتعالق مع اللامرئي المُخاتل عنده. وفي حال أن انفصل كلا الشقين في مجال النقد الفني، فلا مراء أن يتجدد دور الناقد الفني وقد وقع بين يديه ما قد يشكل منحى طليعياً في سياق المشهد الفني وأبعاد الجمالية المتزامنة في راهنها.

استكمالاً لتبادل السلطات، لا يمكن نفي أدوار تتميز بعمق تأثيرها مروراً بتاجر اللوحات وصالات المزادات وقاعات العرض الرسمية وغير الرسمية والمتاحف ثم كافة أشكال الميديا الإعلامية، إذ تعبث الأخيرة بما هو مُتاح لديها من مادة تغلفها الأهواء قبل أن تغلفها أيديولوجية تبصر الآتي وهي بقلب الحاضر.

ما كان لنا أيضاً أن نتغافل عن بُعدٍ سياسي يحرك سياق المشهد الفني، يمنة ويسرة ، وبيده مفاتيح وخيوط قابلة للجذب والإبهار، حتى غدا المشهد مُعلقاً ببديهية لا يمكن فصلها عن غموض ما يدور في القاعات المغلقة وتدابير الساسة. في سيرة الأمريكي جاكسون بولوك صورة لهذا الرباط، كان له أن يمد خيوطه القديمة في سياق المشهد المتداول في حداثة أمريكا وأوربا وقتذاك. عنينا أن ثمة توظيفاً بارعاً لحالة الإبداع والمبدع فيما قد يتنافى مع منطق الأشياء، بيد أن المنطق وقد بات ينحني أمام سلطة بيدها تحريك الخيوط، إنما أدرك – ذات لحظة – أن للفن بدوره سلطة تضاهيها، وإنْ ضاقت مساحتها. يمكن استغلالها أيديولوجياً في توسيع رقعة الهيمنة. تضرب الفلسطينية منى حاطوم مثالاً يتجول في ساحات المتاحف الأوربية مُهجناً بجنسيتين إحداهما أجنبية، ويقترب منها المصري أحمد نوار الذي تؤكد بعض أعماله على أن للفن كلمته المناهضة في راهن يتأجج أواره في كافة الأركان، بتفعيل من السياسة.

فهل هو جرح إنساني يتلامس مع مُخيّلة المبدع في منطقة يمتلكها الفعل الجمالي؟ إنْ بدا الأمر على هذا النحو – وهو غالباً ليس كذلك – استحق الفعل الفني تقديراً هو أهلٌ له، وصرنا بمواجهة جادة بين سلطتين ترتدي إحداهما عباءة من لون مُغاير، ولكلِ خطابه الذي تُنتقى لأجله الكلمات.

ما بين الخطاب الديني والخطاب السياسي قد تضيع بعض الحقائق، وتتشوه المقاصد والغايات، تحت وطأة الأثر المتبادل. بيد أن الأثر الديني يقوى ويشتد في ظل ظرف اجتماعي ترسخه تقاليد وعقائد، تتمكن جلياً من بنية العقل المُسالم، حتى إنها تديره مثل طاحونة تخلو من الغلال، فلا تصدر سوى صوت مزعج. هو من جعلنا نزهق أنفسنا تباعاً ونحن نفند أمر التشخيص والتجريد بين المُحرَّم والمسموح به، وأن نتداول تاريخاً مُعاداً في صفحاته دون ملل، خشية الرضوح لصوت العقل وروح العصر.

لعلنا إذن نتطرق إلى بُعدٍ ثقافي وحديث عن نُخبّة تمتليء عقولها بصيحة تنوير، وتطاحن يخلو من غرض نبيل أحياناً. لذلك يأتي الواقع على عكس المرجو منه، خاصة ونحن ننبش في مجال الفن والإبداع، فالأخير لم تزل تقيده أغلال من خطاب ديني متواصل ومتصل بمنهجية نرجسية غير مُطلعة على حاضر يتحرك، فلا يُفشي حراكه سوى حقيقة موقعين للشرق أحدهما الذي لا يزال ينسخ عن الأصل صورة ليست منه كليّة.

ما يبقي من السياسة كلمتها التي تلون بها اتجاهات المتاحف الكبرى وصالات المزادات التي تبحث عن ربح ضال ومُضلل. وكأنها تكتشف قيمة فان جوخ وبيكاسو وكثيرين غيرهم ، في كيفية تسويقهم في السندات البنكية والأرباح المُتداولة، وليس في فكر ووجدان قد يعشش في مُخيّلة المتلقي ولا يبارحها بسهولة. لذلك، تتوزع القيم والمعايير بين هذه وتلك، تبعاً لأيديولوجيات لا تنتبه سوى لصياغاتها المُكرسة لصالح سوق المال والاقتصاد، ليضحى الجمالي

رهناً بحساسية تتعالى على الإبداع الفني ذاته، ما أفقد الأخير بعضاً من رونقه وجلاله.

يقع كل هذا الحراك والتبادل بين يدي المتلقي، باعتباره تجلياً للأنا في فرديتها، وباعتباره في ذات الوقت صورة لمتواري الوعي الجمعي الذي يتمنطق بالجمالية وباستيلاد حساسية تتواءم بقدر ما تُنفِّر وتنفي، وهو ما يجعل لسلطته نفوذاً وحضوراً، رغم ما يعتريه من ضعف تؤسسه السلطات الأخرى .

إحداها، سلطة النقد، ولعلها أبلغ تأثيراً من غيرها، كونها تقنن المعيار الجمالي، قياساً على المسافات البينية، بين المُتجذر في الرؤى وبين المُنفلت منها، إذ تمهد للطليعي خطوته وهي تصيغ ما يشبه القانون، فلا تهبط الكلمات من علٍ سوى لرجرجة الساكن، ما جعل من تأويل مُخيّلة المبدع عصاة بيد الناقد المفترض به أن يبني مُصالحة مقيمة مع ذاته، وأن يعضد وجودها في خارجه.

تفصل المحاور المطروحة في ورقة العمل، حقيقة هذا التبادل، بل لعلنا قد نستشعر قصوراً فيها، وهو ما جعل أكثر من ورقة بحثية، تتأرجح في مسافة تقع بين أكثر من محور. يعني هذا اتساع رقعة هذه العلاقة، وروافد التبادل بين الفن والسلطات، من خلال معايير ومفاهيم تلتصق إلى حدٍ بعيد بطبيعة الراهن اليوم، وهو الذي لعلنا نكتشفه في الدراسات التي تقدم بها باحثين مختصين. بدورها تكشف الأوراق ذاتها عن تباين في الاهتمامات بين هذا وذاك.

ما يبقى في النهاية، محتوى هام في تنوعه وفي استبطانه واستشرافه، كونه متناً يعيش حياتنا كما يراها في الفن، ولعلنا نأمل أن يصبح مفتتحاً لتصفح أوراق أخرى تنبش المُستبطن في جمالية عربية آتية.

المحور الأول

تبـاينـات الدينـي، والأخلاقـي، والفنـي، ودلالـة الثقـافـي فـي الشكـل الفنـي الجديد

- **وَلـَه الفن في حرية التشريع بـالإبداع**

د. بشـار العيسى

- **المرأة الفنانة وسلطة المجتمع**

د. آمنه النصيري

- **تجليات الجميل بين سلطة الآخر وتفاعلات الذات**

د. محمد نور الدين أفـايـه

وَلـه الفن في حرية التشريع بالإبداع

د. بشار العيسى

وَلَـه الفن في حريـة التشريـع بـالإبـداع

د. بشار العيسى

«في عصرنا، تبدو الفنون، والفنون البصرية التي ينتجها الفنان المعاصر بخاصة، مُنعزلة عن نسبة كبيرة من المجتمع. وعلى الرغم من ذلك تزدحم المتاحف بالزوار ، وتباع اللوحات بأسعار خيالية ، وتشير الصفحات المخصصة للفنون في المجلات إلى أن أصحابها على بينة برغبة لم يكن لها مثيل لدى القراء في الفن والفنانين. وفي الوقت نفسه يبدو أن هناك نسبة ضئيلة من الجمهور على علم أو دراية بالمفاهيم التي تشكل أساسيات الفنون» .

«ناثان نوبلر» . مقدمة حوار الرؤية

تعجز الأسئلة الفضولية عن استيلاد أجوبة دقيقة لمسائل معقدة تتوضع خلاصة تجليات مركبة لعملية يتداخل فيها الروحي بالذهني بالعملي وبالوَلَه، في صياغات الفنان لقلقه الروحي في لوحته بهذا القدر من الاختلاف عن الآخر، فالفنان الذي يصوغ عوالم مشهدية متبصرة ومتخيلة هو في الوقت ذاته نتاج تفاعل مع مشهديات بصرية وعوالم ذهنية شكلت ليس وعيه الذهني

ودرجة رهافة أحاسيسه فحسب ، بل حتى لا وعيه غير الإرادي، وهو يسبح في فضاء مشوب بتأثيرات تختلف من إنسان لآخر حسب حالته الذهنية والثقافية وحساسيته الروحية المركبة وطبيعة المكان والضياءات التي تتبدى في المخيلة المطمئنة أو القلقة بهوىً أو في وَجَل.

إنه العطش والوَلَه الأزلي، الذي دفع "آدم" إلى المعصية بارتياد المحظور في فتنة غواية المعرفة، عطش لا ارتواء له في مَجمَرة التجربة التي لا نهاية لخلاصاتها، بالمحاولة المتجددة التي تعيد استنباط المتغيرات اللحظية بمعادلات خاصة بكل فرد، تتشظى بها البصيرة ويغتني بها البصر في توقه إلى متعة الرضا، أو هوس اللذّة في استلهام ألغاز هذا الكون البديع وتعقيدات برازخه النورانية.

تُظهر خلاصات علوم الآثار والأجناس واللاهوت أن الإنسانية دخلت مرحلة متطورة بدءاً بالألف الثالثة من العصر الحجري، حين بدأ التدوين والاجتماع القروي في ظل إدارة البنيات الأولى للوعي الديني المشبع بالميثولوجيا. فنشأت عبادة آلهة متعددة متخصصة المهام والوظائف (خصب ومرض ومواسم وعواصف وهواء وحمل وولادة)، وغيرها من الظواهر التي شكلت أحاجي للقلق الإنساني.

في مواجهة ظواهر ثنائيات محيرة، الليل والنهار، الشمس والقمر، الحر والبرد، الحياة والموت، استلهم الإنسان بالاستنباط مفاهيم الخير والشر، الفضيلة والرذيلة، القبيح والجميل، المقدس والوضيع، الدينونة والآخرة، مُستعينا تارة بملكات العقل البسيطة، وأخرى بالمفاهيم والعقائد الدينية في تسلسلها النبوئي أو الرسولي، تدرجت مفاهيم الإنسان من بدائية الحاجات المادية إلى تعقيدات العطش الروحي، قبل ارتقاء معضلة الفلسفة والعلوم التجريبية.

أدى نشوء المدن من حول «الزقورات»[1] تمركزاً لإدارة أمور الجماعة بقيادة كهنة/ ملوك، إلى انتظام شؤون الدولة في مؤسسات كهنوتية مارست خدماتها

أولاً، ومن ثم سلطاتها، ملوك/كهنة تبدلت أدوارهم حسب درجة تطور وحاجة المجتمع إلى تنظيم مصالح مكوناته. كما مارس أفراد متميزون، أنشطة وخدمات ذات نفع وذات هوى ساهمت مساهمة كبيرة في تطور ورقي المجتمعات البدائية ماديا مثلما ساهمت في تنظيم وتأطير وعيها المعرفي.

ترك لنا إنسان العصر الحجري، حيث تواجد، روائع فنية على جدران الكهوف التي اتخذها مسكناً وملجأ، عكست بدرجة كبيرة حالته الذهنية ومدارج غناه البصري وتطور مهاراته، فضلاً عما أبدعه من تشكيلات حجرية وصلصالية حملت بصمات حاجته المادية والروحية. شكلت إبداعاته هذه، البنيات الأولى لوعي ميثولوجي وثقافة تجلت في رموز فنية (منحوتات، أقنعة، أختام، عمران، كتابة تصويرية وتصاوير) صاغت مرجعيات بصرية لطواطم مقدسة خيرة أو شريرة، دلت على عراقة النشاط الفني، رقيّه وقدمه لدى الإنسان.

مازالت الذخائر الفنية المتأتية من ثقافات الشعوب البدائية تثير شهوة ومفخرة الحضارات المعاصرة، يتم لرصدها وتخزينها في المتاحف ميزانيات خيالية تعادل أضعاف ما يرصد للفنون المعاصرة.

ليست الفنون، النشاط الإنساني المعرفي الأقدم في التاريخ وحسب، بل هي الأوسع تواصلا وقدرة على الحضور في التاريخ لخاصية التأثر والتأثير في الحساسية الشعبية وفي ذائقة النخبة، فهو يتداخل وأنشطة مؤسسات المجتمع التعليمية، كما انه يتجلى في التعويذة الشعبية وكأنه الوثيقة الأكثر تعبيراً عن الناس بمختلف شرائحهم، فضلاً عن أنها المتحف الأول في التاريخ قبل أن يصبح مادة متحفية.

تقوم أكثر من علاقة جدلية بين إبداعات الفنانين وأخلاقهم والثقافة والأفكار التي تسود عصرهم، إذ يتكامل عمل الفنان والشرائع التي تستهدف إعادة بناء أخلاق وذائقة العامة لمواجهة الكوارث والفساد والإكراه، في التوق

إلى إقامة شرائع العدل والحرية والجمال فالفنان مشرِّع يقيم بوسائله الخاصة معادلاته في التعبير عن الذاتي في صيغة يحتفظ فيها للعام بحضور يثير في المشاهد تمجيد الجيد والصادق. لذا ارتبط الفن تفاعلياً في كل العصور بالمعارف والمفاهيم الإيجابية للأديان والفلسفة والظواهر الاجتماعية، كما استعانت هذه، بقدرة الفن على التأثير في الناس، إذ على مدى قرون، كان الفن الوسيلة التي تواصل بها الكهنوت مع العامة (بالنُّصب والرموز المجسمة أو المصورة والأيقونات المقدسة والمخطوطات المزوقة).

تتداخل "الحدود"، بالضرورة، بين حرية الفنان، والنظم الإدارية بأوامر الممنوع والمسموح، بشرعة لا ضفاف لها، إذ لا تستقيم متطلبات الحرية للمبدع مع هواجس المشرع السياسي المتخمة بنظم الضبط والتحكم في أمور الجماعة، بُغية إرسائها على فضيلة التبعية والتقليد بالحد من شذوذ الأفراد المُلتاعين بالخروج على الحدود.

منذ أكثر من ٢٣٠٠ سنة، خشي أفلاطون على جمهوريته من سيطرة ما للغوغاء، وحتى لا تترك الأمور للصادفات ، اشترط الأهلية للحكم في الفلاسفة وافتقادها في غيرهم، خاصة الفنانين، مُقترحاً طردهم من الجمهورية، ممن يرفضون الخضوع للتنظيم «علينا أن ننبه(هم) بأن أمثاله لا يسمح بوجودهم في دولتنا.. سنرحله بعد أن نسكب على وجهه العطر ونزين جبينه بالأكاليل إلى دولة أخرى»[٢] .

يأخذ أفلاطون على محمل الجد الدور الذي يمكن للفنانين أن يؤثروا به في الرأي العام، في اجتياز حدود القوانين والنظم، لأن الفنون في عهده كانت تدخل في العملية التربوية كما أكدها «أرسطو» في تحديده أربعة أنشطة أساسية في التربية، «وهي الآداب، والرياضة، والموسيقى والرسم» [٣] .

تركّز اهتمام أفلاطون على حماية الأطفال وحتى الكبار من التأثيرات

السلبية التي توحي بها أشعار هوميروس التي تتحدث عن السلوك (الشرير) لأبطال وآلهة هذه القصائد «تتلقى آذانهم آراء مضادة لما نريدهم أن يكونوا عليه حين يشبون»[٤].

على منوال أفلاطون يمكن لأي سلطة (دينية أو دنيوية) أن تضيق الحدود من حول الفنون والآداب بحجة حماية الناشئة، من الغواية المنبعثة من قيثارة «تيموثي» الذي ألزمه قانون اسبرطة «على نزع أربعة أوتار من قيثارته، وإلا عوقب بالنفي لأن هذه الأوتار المُخنثة كانت تفسد شباب إسبرطة»[٥].

أتت الديانات السماوية، في صيغة تمرد على الوثنيات بالقطع معها بالنص والمثال، فجهدت في إقامة معازل بين المؤمنين المُحدَثين، والتاريخ الوثني، لطغيانه الأصم بآلهة صماء. فبترت مع نظم وثقافة هذه الوثنيات بتسفيه كل ما يمت لها بصلة خاصة رموزها المرئية، الأصنام، المنحوتة أو المشكّلة، المجسدة لسوءات الوثنية، ليس بسبب (الشرك) وحسب، وإنما لركام مظالمها التاريخية، وربما كان للعقدة اليهودية تجاه التراث الفرعوني العريق في الفنون المعبدية، حيث يتوضع التصوير في أساس الكتابة الهيروغليفية، ويتألق في النصب والأهرامات رمز العبودية في الذاكرة العبرانية، الأثر الكبير في تحريم إله بني إسرائيل الحازم كل ما يتجسد شكلاً بغرض العبادة والشرك، «أنا الرب إلهك الذي أخرجك من أرض مصر من بيت العبودية، لا يكن لك آلهة أخرى أمامي لا تصنع لك تمثالا منحوتاً ولا صورة ما، مما في السماء من فوق وما في الأرض من تحت... لا تسجد لها ولا تعبدها لأني أنا إلهك اله غيور افتقد ذنوب الآباء في الأبناء..»[٦].

تميزت المسيحية والإسلام بعكس اليهودية، غياب مثل هذا التحريم الزاجر باللعنة (لانتفاء العبودية)، مثلما تميزت عقيدتهما بإقامة شرعة الأخلاق ركنا أساسياً من أركان الدين إلى جانب ركن العبادات. لكن المؤسف أن الكهنوت الديني يسهو عن هذا الركن الشرعي لهوى في نفس السلطان الجائر (أكان إماماً

فاسقاً أو أميراً شديداً أو حاكماً ذي بأس)، إذ يتمادى رجل الكهنوت في فريضة العبادات حتى تتعفر الجباه وتعمى البصائر وتصم الآذان فلا تسمع صرخة مظلوم أو جائع، فهم يسهون عمن يكنز الأموال بالفساد والنهب من المال العام، ويلهجون بالتجريم حكماً على أغنية، أو قول، أو مسلسل افتراضي. يحلّون التكفير بغير حجّة شرعية بالهوى، متجاهلين قول السيد المسيح للغوغاء: «من كان منكم بلا خطيئة فليرمها بحجر" أو عن غضبة الرسول الكريم وهو يقول: أفلا شققت قلبه..؟» [٧] .

يكاد يكون جلّ تاريخ الدول الإسلامية في عصور مجدها أو انحطاطها ما عدا عشرات معدودة من السنين يحترق في تصارع فئتين على كل ما لا يمتّ لجوهر الدين بصلة، فئة ناجية (وأخرى آثمة) تتلمظ على مائدة تقام على رؤوس خصومها المقطوعة، هكذا فعل معاوية ويزيد والوليد و السفاح وأبو جعفر المنصور وهارون الرشيد، وحدث الشيء ذاته بالصراع الشيعي الصفوي والعثماني السني ، حيث قامت المتاريس الفاصلة بين عقيدتين، وكَفَّر الفقهاء بعضهم بعضاً، وما زالت المجتمعات الإسلامية تتلظى باجتهادات، وفتاوى لا أصول نصّية لها، ضحاياها العقول النيرة والأنشطة الحرة المسترشدة بالعقل. مثلما عانت النخب المسيحية منذ أن رمت «روما» الوثنية بالمسيحيين الأوائل إلى الوحوش، تتالت الحرم الكنسية منذ انشقاقاتها الأولى، إلى يومنا هذا تحريما وتجريما لكل مس بحدود سلطتها، بدءا بالمرسوم القانوني الصادر عن البابا «جيلازيو الأوّل» حوالي سنة ٤٩٦ م بتحريم كتب، مروراً بمحاكم التفتيش الكاثوليكية، والمجامع المسكونية الشقاقية، وصولاً إلى تعاون الكنيسة الأرثوذكسية الروسية، اليوم، مع الأحزاب الفاشية القومية في ملاحقة الفنانين القائلين بالحرية [٨] .

تخضبت فنون العصور البدائية في أتون الذهنية الطقوسية والأسطورية لمفاهيم مجتمعاتها وتكاملت بآداب وفنون الحضارات التي بلغت شأوا في المدنية (إغريق، رومان، فرس) فاستقامت الكلاسيكية الصارمة بالقيود التي

أخضعت عمل الفنان لقواعد المحترفات والأصول السائدة، قبل أن تستولد من رحمها ثقافة رومانسية (فنية وأدبية وفكرية) متمردة تهيىء لروحية جديدة تقرب بين الفنان وأحاسيسه بقوة نزوع الفنان إلى الحرية الفردية، التي تناسلت نسائم الحرية من فضاءات عصر النهضة وآداب وأفكار عصر الأنوار[٩]، فأصبح الفن نشوة منظمة عند «ديلاكروا»، ومرادفا للشعور عند «جون كونستابل». تشمّست الواقعية بالقواعد الدقيقة للمرئيات ردّاً على الذاتية الرومانسية الذاهبة في الانفصال عن الحياة المادية، بإعادة الاعتبار للواقع في هيجانات القلق التي ترادفت وصراعات أوربا بعد الثورة الفرنسية. إلى أن تلونت الحداثة المعاصرة بالبهاء الضوئي المُشرب بالأحاسيس والانفعالات المنبعثة من صرخات وتأملات وأشعار وفواجع الحروب القومية والاستعمارية في الفضاءات التي رافقت نشوء برجوازيات جديدة بتطور وسائل المواصلات البخارية والتواصل ببضائع من عوالم غير رمادية تلاقت وجرأة الخروج على التقاليد، موضوعاً، في لوحة «إدوارد مانيه» المثيرة لحياء أرستقراطية وَجلَة، «الغذاء على العشب»، وشكلاً، في قلق «فان غوغ» فاحش التوتر وفضاءات انطباعيات «مونيه» و«بيسارو» و«سيسلي» و«بونار» المستحمة في أطياف ضوئية قبل أن يأتي «بيكاسو» بثيران الجنوب الأسباني الهائجة، يطلقها على أسوار الحدائق المنظمة بقيم الجديد ضد الرجعي القديم، يلاقيه الشمال بنفحات السريالية المنبعثة من أبحاث علم النفس والتعبيرية المضمدة بجراحات الحروب الكونية).

يخشى المستبد، من أن يوحّد الفن الناس، من خلال إثارة أحاسيس متشابهة غير منضبطة فيهم، كما يرى فقهاء المستبد في الحرية التي يمارس بها الفنان أنشطته، إثارة لغرائز لا تستقيم وأمن المجتمعات (الملكيات الخاصة). في حين لا تستسيغ القوانين والذائقة المُترفة بالانغلاق على قيم الامتلاك فاحشة الأنانية، هضم الجرعة الكبيرة من الحرية التي تستلزمها قيم الفن المتمثلة في العطاء بشجاعة الفنان الصادق المفتتن بوهج الانتصار لقيم الجمال والحق المستعصية

على حظيرة الترويض بالقوانين الجاهزة مما تراكم في خزان الممنوع والمحرم والخبيث.

تفتن الحرية المبدعين أكثر مما تخيفهم جَمرة الإكراه والممنوع، في التعبير عما في نفوسهم الملتاعة بمجد الاكتشاف والخلق، والارتقاء بقدرة الإبداع إلى مقام الوَلَه البشري بتحدّي الحدود بسلطة أوسع مدى من السوط والتزييف. فالفنان الحقيقي ليس بائع أصباغ في السوق، بل هو مشرّع وحقوقي ومؤرخ وشاهد على العصر ونصير المرأة والجائع وحامي الجمال والحق والعدالة على الجلجلة التي سار عليها الفلاسفة إلى تجرّع السمّ في صدى صرخة غاليله «ومع ذلك فهي تدور».

رفع اليهود والرومان السيد المسيح على الصليب، وقبل ذلك قطع هيرودوس رأس يوحنا المعمدان خوفا من تعاليمه، أُجبر الرسول على الهجرة إلى «يثرب» كما حَجَرت الكنيسة الإمبراطورية على الأيقونات[١٠]، أَجبر المنصور الإمام «أبا حنيفة» على القضاء، واضطهد المعتزلة كل من لم يوافقهم الرأي، جَلَدَ المعتصم الإمام «أحمد بن حنبل» وسجنه حتى الموت. وقطع «الراضي» يد «ابن مقلة» الوزير وأشهر واضعي الخطوط العربية، كما سمّل حكام من المسلمين عيون نقاشيهم خشية أن ينقشوا مثل ذخائرهم لأعدائهم، وهرب «زرياب» بعوده من بلاط لهو «هارون الرشيد» إلى الأندلس التي أحرق ملوكها كتب ابن رشد، وأمضى شعراء وفلاسفة مسلمون ومسيحيون أعمارهم، على ظهور الخيل هاربين من شهوة ملك مأزوم، أو فقيه متوتر، من مُكفر لفيلسوف إلى فتوى تبيح دم شاعر أو رسام أو سينمائي، بحجة حماية الدين وهو منهم في أزَمة.

لا تستوعب أذهان حكام وفقهاء ثقافة نظم الضبط الاجتماعي بالأغلال، في محكمة حرصها على أخلاق العامة لمصالحها، رؤية جلال فسحة الحرية التي شكلت الحاضن الروحي للفنون والأديان والفلسفة، كما صمّوا آذانهم، على

مدى قرون، بفعل قوانين الفضيلة المنمقة، عن سماع صرخة العبيد التاريخية من حول أهرامات الفراعنة إلى ردهات الأكروبول ومدارج روما، وعن صرخات الزنج في البصرة والهنود في أمريكا، وأنات قوافل العبيد الأفارقة المكبلين بالحديد.

في اختلاف المفاهيم بين النخب الإصلاحية والحكومات المستبدة، يضحى بالنخب الفكرية والفنية في محارق أزمات المؤسسات الاستبدادية، مدنية أو دينية كانت، وعلى مدى التاريخ جزت رقاب وحرقت كتب ودمّرت مكتبات ومعابد وهرطق مصلحون دينيون واجبر فلاسفة يثيرون الأسئلة، على تجرع السم أو الهرب. ورفعت منصات لمحاكم التفتيش في ممالك الدين، مثلما يتم تسفيه موسيقى «الجاز» في إيران إلى قوانين النفاق العصري الأوربية عن العداء للسامية، ومذابح الأرمن[١١] .

جذوة الفن

ليس الفنان الحقيقي بصانع أحذية ماهر، بل هو الموهبة، تتبدى بشغف التعبير عن قلقه وصبوه في مرآة روحه المحترقة في وهج المخيلة التواقة إلى رهافة حسية في آلية الاستقبال التي تستلهم المرئي والمسموع لتعيد صياغته بتجلّ أشد كثافة وأرقّ شفافية بإضافة خمائره المتثقفة بالخبرة في لحظة انفجار فاحش النورانية بالوجد الكامن في سرّ انجذاب الفراشة إلى النار. يتمرى روحه في تفاعل بصره وتآلفه مع المؤثرات الخارجية (طبيعة، كائنات، مؤثرات ذهنية طقوسية أو أدبية) لتتحول إلى مشهدية أخرى في مصورة محفورة أو منحوتة) تصبح تحت بصر المُستهلك إلى مؤثر بصري يقبل استضافة أحاسيسه الخاصة المختلفة من كائن لآخر، حسب ثقافته البصرية والذهنية وقلقه الروحي دون أن تصبح اللوحة مع ألف مشاهد ألف لوحة.. لذا تكتسب الفنون البصرية كغيرها

من الفنون ذات الصلة بالعوامل الداخلية قدرات تواصل وسلطة الهام وإيحاء بفتنة وإغراءات الحرية.

تثير لوحة «سقراط يشرب السم «لدافيد و»إعدام الثوار» لغويا و»غرنيكا» لبيكاسو و»مُستحمّات» بونار، ردود أفعال تعبيرية وحسية أشد تأثيراً من خطبة منمقة. شكلت هذه القدرة التعبيرية على مدار التاريخ موضوع رقابة من قبل قوى (الأخلاق الساهرة)، بهوس السيطرة وضبط الأحاسيس.

بمفاعيل مفاهيم عصر النهضة عاد الاعتبار لآداب وفنون الحضارات الوثنية، فزالت حرم استيحاء أساطيرها، شجعت النخب المتنورة على نبذ قيم الإقطاع والتخلف الديني، بمفاهيم كرامة الإنسان والحرية والعدالة التي حلت محل قيم الكنيسة في الزهد والتقوى ومخافة الله وصكوك الغفران»... دون أن يتهم بالشرك أو الردة إلى الوثنية والأصنام» (١٢) .

في فضاءات الحرية والتجديد التي تناسلت من عصور النهضة والتنوير والثورات القومية والاستعمار تداخلت حيوات ومصائر وثقافة شعوب حفزت المخيلة وأثارت أسئلة وأجوبة ومفاهيم قريبة إلى مجد الإنسان الحقيقي لا الافتراضي، خففت من الحضور الديني المتزمت، بمفاهيم الفصل بين الدين والدولة، شكلت حاضنة أكثر عصرية لازدهار الآداب والفنون، إذ ليس صدفة أن يتعاصر ثلاثة من عمالقة الموسيقى (موزار وهايدن وبيتهوفن) مع الشاعر «غوته» في عصر نابليون، المحرر، قبل أن يتنبأ له بيتهوفن بأن يصبح «طاغية» فيحوّل إهداء السيمفونية التي عمل عليها سنة كاملة، تحية له، إلى أحد أمراء النمسا بعدما كتب في المقدمة «سمفونية رجل عظيم» محلّ اسم نابوليون.

يزخر تاريخ الفن بقوة قيم الإبداع وأخلاقه المتمردة على السطوة، فلم يتدجّن الفنان الحقيقي في موائد السلطات مهما زوقت بغير شرعة الحق، تمرّد «فيكتور هوغو» سنة ١٨٥١ على تسلط نابليون الثالث فعاش منفيا ١٥

سنة، رافضاً العفو والمذلّة ، ولم يعد إلا بعد أن عادت الجمهورية الثالثة، يرقد جثمانه اليوم تحت قوس النصر، لكن من يتذكر نابليون الثالث؟ قبل «هوغو» رفض «شاتو بريان» مقاصل الثورة الفرنسية فعاش هارباً منفياً في بريطانيا محكوماً بالإعدام من اللجان الثورية. من زنزانته في سجون «كنعان ايفرين» [١٣] أخرج «يلمازغوني» فيلمه الشهير «يول» الفائز بجائزة السعفة الذهبية لمهرجان كان السينمائي سنة ١٩٨٢.

مَجمَرة الشرق وملهاة الغرب

لا ندري إنْ كان لاختطاف «زيوس»[١٤] «أوربا»[١٥] ، أم أن لعنة تدمير «طروادة» وتيه «أوليس» مازالت تتوضع إشكالية علاقة الشرق بالغرب من حول ضفاف البحر المتوسط، هي التي دفعت بالحكيم «ديوجين» أن يحذر «إسكندر المقدوني» بنزق: «إذا ذهبت إلى الشرق لا تمنع الشمس من الشروق كما تحجبها عني الآن بظلك». يبدو أنه صراع يقع في جوهر وحدة الأضداد، فالغرب يرى أن الشرق يمتلك الشمس بغير جدارة ، في حين يرى الشرق أن الغرب يستولي على شمسه، بجبروت القوة.

ترتبت بفعل العلاقات الكونية الناشئة بالحداثة حضوراً إشكالياً للمثقف المبدع الفنان، الفيلسوف، الشاعر، في غابة المصالح والمعارك بين خنادق العزة القومية والفارق الحضاري الذي تكشف عن تخلف الشرق عن الغرب أشواطاً، بدأت بالهزائم العثمانية المسلمة على جبهات القوقاز والبلقان نهاية القرن الثامن عشر، مع النتائج التي أفرزتها حملة نابليون على مصر والشرق ١٧٩٨–١٨٠١، أحيت أسئلة نهضوية حول المرجعية والأمة، وتداخلت ذكريات الحروب الصليبية بالتوابل بروائح النفط العبقة بقطع الصليب المقدس برثاء الأندلس.

منذ أن حاز «نجيب محفوظ» النوبل سنة ١٩٨٨، صارت الجائزة، تنام

كل ليلة على مخدة أكثر من مبدع عربي يستحقها بجدارة الإبداع، لكنه للأسف اختار طريقاً ملتوياً لاستجدائها. فنشأ ولع ثقافي عربي ما بالمرجعية الأوربية، المتخمة استشراقياً، طريقاً للعالمية أو الشهرة ، ونشطت في ذلك أكثر من جهة غير بريئة وإمّعة مترهلة بطموح موظف الاستقبال. جعلت من شتم الأب وثيقة عرض حال لدى الوكيل الأوربي للظاهرات الإكزوتيكية، «الآيات الشيطانية» و«تسليمة نسرين»[١٦] و«عيان هرسي عليا»[١٧].

بالآلية التي استفزت بها الفتوى الخمينية الشهيرة بحق سلمان رشدي، والحماقة التي أقدم عليها الطالبان في وادي «باميان»، في مصيدة الاستيلاء على جنة الخلد، في قذف تماثيل بوذا بثقافة الانتقام، دمرت الجهالة إرثاً من التسامي الديني لقرون في واحدة من أكثر حواضر العالم الإسلامي فقهاً وتنوعاً ثقافياً وحيوية دينية [١٨] . يستبدل البعض، التسوّل بالإبداع، في إثارة اهتمام مؤسسات غربية بالطيران إلى الضفة الأخرى فلا يقع فيها إلا على ذاته المُهشمة، يدير معارك صغيرة مع الدين (استفزازه في نصه المقدس) مرضاة شهرة تطفو كرغوة مستعملة، يتساوى والغوغاء التكفيرية التي تنتظر مسرحيات «المونو» لهؤلاء، تبني بها خطاباً تكفيرياً تصادر به الدين وعقول العامة وتجرّم النهضة.

يمكننا الجزم بأن المثقف المستَغرب، والتكفيريَ بغير نصّ، وجهان لعملة واحدة يتعايشان بإيقاع الأواني المستطرقة يتحركان في المستنقع عينه، بالمزيد من الغرق في وحوله، فالغلوّ ضلالة، أكان منبعه مثقفا علمانيا أم داعية أصوليا. والتطرف لا يهبط من السماء، بل يتشكل مثل الاستبداد في حاضنته المحلية، وهو الوجه الآخر لمثيله «الإكراه» بالرأي بالسياسة، نتاج فشل النخب الثقافية في إنجاز نهضة.

في سنة ١٩٩٥، توفي متأثراً بحروقه، عن ٧٨ عاماً، الكاتب التركي «عزيز نيسين»[١٩] بحادث إحراق الأصوليين لفندق كان يجتمع فيه، مع مجموعة من

أدباء تركيا في مدينة «سيواس». بدافع القصاص، لأنه كان قد نشر قسماً من الترجمة التركية لـ «الآيات الشيطانية» لسلمان رشدي، في المجلة التي كان يشرف على إصدارها. هل يستحق نشر ترجمة «الآيات الشيطانية» التضحية بحياته ومجموعة من الكتّاب حرقاً؟ أم أنها ضلالة وعي وسخرية سوداء، مثل قصص «نيسين» ذاتها؟

فتنة الغواية والتيه في التزييف

تقوم معايير أنظمة العصر الحديث على ائتلاف سلطة المال[٢٠] ، والقوة السياسية، مُضافاً إليها سلطة الإعلام (النقد والفتوى) وسلطة الوسيط التجاري. تتفنن مجتمعة في عملية إعادة استيلاد مفاهيم للفن وإنتاج للفنان (العصري)، تحشد من حول محترفات الفنون الجادة إنشوطة التعتيم والتغييب والإهمال بعصرنة وحداثة من المتوفر في خزائن الخياطة الجاهزة، يستولدون بها مخلوقات مطوّرة جينيا في صيغة عالمية مبتذلة، ويقوم الإعلام المملوك لرأس المال الهجين بتسطيح الأدمغة، بعمليات تعليب وترويج استهلاك سريع للمادة (الثقافية)، لوحة، وأغنية، وموسيقى، بالآلية نفسها التي يتم بها إنتاج أي مادة بتاريخ استهلاك محدد.

هناك مشكلة كبيرة وحقيقية قائمة بحجة العالمية ولكنها مستترة في لبوس سوقي تكتنز من شحم جمهور جاهل وراع مترف ومال فائض ومتع سياحية متنافسة بثقافة أنشطة احتفالية مستوردة بغير البناء على نهضة تقيم مداميكها في تربة محلية بعقلانية تلاقى حاجة مجتمعية وخصوصية إبداعية. فالعالمية بناء للخصوصية في الحواضن الطبيعية برؤى تستلهم الذات لا تستنسخ الآخر، فالاستنساخ آفة استهلاكية مدمرة للهوية والإبداع والذائقة. فالذائقة ليست سيارة مستوردة كما أن الثقافة المعلبة، لا تصنع إلا جمهوراً من قطع الغيار المُستعمل.

احتاج الغرب إلى أكثر من ثمانمائة سنة ليجتاز مضائق البحث في الهوية الخاصة ويستنفذ معالجة الأسئلة المعضلات التقنية والفلسفية للإبداع استقامت المحترفات الغربية على إرث مئات السنين من الأبحاث والحيوات، لدرجة أصبح لكل فضاء وحتى لكل مدينة عُمران إرثها ومدرستها في الحاضنة المتميزة عن غيرها، ونحن، المتسولين، نريد في زيارة سياحية لبلد أو معرض أو حتى تصفح كتالوغ، وفي أفضل حال سنوات دراسة معدودة، اختصار تجربة آلاف المبدعين وخلاصات عقود وقرون لبناء هوية وثقافة بالغزل على مغزل الحداثة المستوردة مما تستهلكه ماكينة الوسيط التجاري الغربي. لا تنتج ثقافة الاستيراد والنسخ هوية حضارية مجتمعية بل سوق بضائع مهربة.

ليس الفنان أو المثقف بملاك ولا بمنجى من المعصية ، فطالما شجرة المتع بادية العيان فلكل يدٍ أن تمتد للتفاحة ، ولا همّ أن كان بعد ذلك السقوط إلى الأعلى أو الصعود إلى الهاوية، إذ تتمكن مغريات السلطة (سلطة الحظوة والمال والشهرة) من الأخلاق أكثر من سوطها. ولنا في تجارب معاصرة ما يثبت أن ما عجزت السجون والمنافي والمعتقلات عن ترويضه تكفلت بتدجينه مشتريات ما، أو وظيفة مُترفة، فالشهرة التي يصنعها جمهور جاهل ومروّج ذلق اللسان والوسائل، تسطو على القيمة الأخلاقية التي ينتمي بها الفنان والمثقف بعامة، لقيمه الإبداعية الهادفة إلى انتصار الجمال الصادق في مواجهة التزييف.

على كرم الفنان وغناه الروحي وفي شجاعته الأخلاقية يتوضع سرّ ارتقائه بفنه إلى روح العصر بالبحث الجاد، فالتقليد والتبعية والاسترخاء في خزائن الآخرين هو نقيض الجميل والكريم، وهو الانحطاط والوهن النفسي المترف في الشحم الذي يكنز الأرواح المترهلة.

تزييف النقد

منذ أكثر من مئة وخمسين سنة حدّدَ « ليف تولستوي»[٢١] تزييف الفن بثلاثة عوامل: المكافآت العالية التي تؤدي إلى الاحتراف في الفن - والنقد الفني - المدارس الفنية، بالقول: « ما إن صار الفن حرفة، حتى ضعف ضعفاً واضحاً وانهارت في بعض الأحيان صفة الفن الرئيسية والثمينة والتي هي الصدق الفني »[٢٢].

العمل الفني، في حالة التشكيل، هو نتاج تفاعلات المخزون البصري والروحي لمبدعه، تتخمّر في مناخ معين بخصوصية المكان والثقافة، لتضيف شيئا إلى الحصة الكونية المشتركة لجماعته، ثقافته، يستلهم فضائه الروحي والفيزيائي وكيمياء محيطه المتمين، حاله حال الموسيقي والمغني أو السينمائي. يدخل الفنان بوجل حديقة الفنون الكونية. وحسب تعبير «راينر ماريا ريلكه»[٢٣]، الذي تعلم من «رودان»(٤٣) الكثير، « يجب أن تكون لديك معارف عن الفيزياء والأشجار والأنهار والكون لتستطيع الكتابة عن زهرة أو عن شيء بسيط في هذا الكون ».

يتحول النقد بالاستسهال اللفظي من بحث جمالي معرفي إلى شهادة زور في اليومي وفي التاريخ، لأن النقد يتكئ على حقيقة استهلاكية بالترويج، تخوله حقّ القول الحكم في الفصل بين الرديء والجيد مثله مثل حكم المباريات الرياضية يمكنه تغيير النتيجة بالهوى. «أن كل نتاج مُلفق مدحه النقاد بمثابة باب يدخل منه منافقو الفن على الفور» [٢٥].

لذا يصبح من أخطر المعضلات في مسألة الفن خصوصا، وسائر الأنشطة الإبداعية عموماً مشكلة تزييف النقد بأخلاق الناقد المُروّج لبضاعة سوقية، يغدو مرجعاً معرّفاً ومُؤرخاً بمقابل مادي لغايات نفعية بأساليب نفاق مركبة، ذلك أن العامة وهم غالبية الجسد الحي في المجتمع، يسترشدون بآراء أهل الاختصاص.

تكبر مسؤولية الناقد وتزداد خطراً لأن الناس تعودت أن تترجم أحاسيسها

الفطرية من خلال زاوية نظر الناقد المعرفية فكيف يصير الحال إذا جعل الناقد من نفسه مطية ضَحلة مرادفة للإعلان التجاري أو من مادته ترفاً يوسع به صحن وجبته أو تقاعد شيخوخته، ندرك حجم هذه المخاطر ربما إذا أتينا بأمثلة من غير عالم التصوير وإنما من الأصوات الغنائية الفجّة التي تتفجر دهانا وبخوراً وزهزهة مبهرجة على الفضائيات بفحش شركات الإنتاج، أو ما يُسمى شعراً من سلم الكلمات التي أصبحت تتعربش مثل الذباب الموسمي على جثة اللغة التي أصبحت تغتال في وضح النهار بفتنة الجنس والكلمات العارية بجسد يتعرى بشبق لفظي.

ينحرف الناقد عن دوره الباحث المؤرخ كأحد مداميك الثقافة والمعرفة، حين يتحول مثل الفنان إلى صانع قوالب جاهزة بالمهارة «كمهنة» أو ترف سطوة، يتواطأ بمقابل مادي أو دعائي مع المؤسسة الخدماتية.

إن الناقد الحقيقي الأمين لدوره المعرفي، هو الوجه الآخر المُكمل للعملية الإبداعية، بعمله تكتمل، ومعه يرتقي الفنان الجاد بتجربته، إلى أخذ مسافة عن عمله ليرى بعين المراقب الدقيق وحساسية المبصر المتمرّن، ما أُنجز من علو أوسع زاوية للرؤية، بمقاييس أكثر حيادية من لهيب حرارة الجسد في لحظة القلق/الإبداع. هذا الناقد المُؤتَمَن على قيَم توثيق الجمال والصدق والبحث في تجارب يرى نفسه مُلماً بتفاصيلها لجهة علاقتها بمنتجها وعلاقة المنتج بتجربته ودرجة ميلان موازين هذه العلاقة مع المحيط الخارجي والتجربة التاريخية في مرحلة من الزمن، فهو بشكل أو بآخر، الضلع الحساس والمعين الفلسفي والتقني لعلمية الإبداع في الفن وتسطيره تاريخيا، يكاد يصبح بدوره، ضحية مثقف المؤسسة الرسمية، وغالبا ما يكون أديباً ذا شهرة أو مطوَّباً ثقافياً برسمية إدارية أو تاريخية، فيعتدي بمقامه هذا، على كل الحقول بالهوى والمنفعة الزبد.

هوامش:

١ – جمع زقورة وهي عبارة عن معابد مدرجة بدأ بناءها السومريون والاكاديون في بلاد ما بين النهرين.

٢ – جيروم ستولنيتز: «النقد الفني» ترجمة الدكتور فؤاد زكريا ص ٥١٣ ، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت.

٣ – السياسة لأرسطو: ص ٢٩٣ ـ الهيئة العامة المصرية للكتاب.

٤ – المصدر السابق.

٥ – روح القوانين لمونتسكيو، هامش الصفحة ٢٩٣ «السياسة» لأرسطو.

٦ – «سفر الخروج» العهد القديم.

٧ – عن أسامة بن زيد أنه قال: بعثنا رسول الله – صلى الله عليه وسلم – في سرية فصبحنا الحرقات – مكان من جهينة – فأدركت رجلا فقال: لا إله إلا الله فطعنته فوقع في نفسي من ذلك فذكرته للنبي، فقال: «أقال لا إله إلا الله، وقتلته»؟. فقلت يا رسول الله إنما قالها خوفاً من السلاح، فقال – صلى الله عليه وسلم –: أفلا شققت عن قلبه لتعلم أقالها أم لا؟ رواه مسلم.

٨ – AR, RELIGION AND HATRED :Religious Intolerance in Russia and its_ .Effects on Art London December 2005

٩ – (ديدرو، مونتسكيو، روسّو، شاتوبريان، لامارتين، هوغو، شيلر، بايرون، غوته، بودلير، رامبو وفيرلين).

١٠– تعرض فنّ الأيقونة على مدى أكثر من قرن (٧٢٦ ـ ٨٤٣) لمنع كنسي في عهد سمي بتحطيم الأيقونات بسبب صراعات دينية حول عبادة الصور (وهي عادةً صور من الفسيفساء المذهبة وتمثل على جدران كنائس الأرثوذكس، المسيح والسيدة العذراء والقديسين على غرار التماثيل في الكنائس الكاثوليكية وسيم أنصارها بالتكفير. ساد التحريم عهدي الأباطرة ليون الإيزوري، وابنه قسطنطين الخامس. ألغت الإمبراطورة إيرينة التحريم، لكن أعاد العمل به من جديد ليون الخامس وتيوفيل إلى أن أباحها المجمع المسكوني الرابع سنة ٨٤٣ م، وأعاد لها الاعتبار حين أصبحت حاجة كهنوتية ذات قدرات تعبيرية في الصراع المذهبي، واقتصادية بضغط من القساوسة والرهبان الذين كانوا يقومون بصناعتها وتدر ثروات خيالية)

١١– يقضي قانون أقره البرلمان الفرنسي بمعاقبة من ينكر بالتصريح، مسؤولية الأتراك عن المذبحة الأرمينية، بالحبس لمدة سنة مع دفع غرامة مقدارها ٤٥ ألف يورو، وهي نفس العقوبة التي يتلقاها من ينكر المحرقة اليهودية أو تثبت عليه تهمة العداء للسامية.

١٢- ثورة الفكر لويس عوض ص ١٨٣.

١٣- سنة ١٩٨٠ قاد الجنرال «كنعان إيفرين» أشرس الانقلابات وأكثرها دموية في تاريخ تركيا، غدا بعدها رئيس تركيا ودكتاتورها، في التسعينات صار الجنرال ايفرين، الفنان الأغلى سعرا للوحاته بين الأحياء في تركيا. اليوم، تنظم مضبطات لتقديمه إلى المحاكمة على جرائمه التي طالت أدباء وفنانين وسياسيين ونقابيين ونشطاء طلبة بالآلاف. «Aujourd'hui retraité, il (Kenan Evren) est devenu le peintre le plus cher de l'histoire de la Turquie, et poursuit son activité artistique sous la protection de ses gardes du corps.» PENSE QUE A .Zirek.

١٤- كبير آلهة الاغريق.

١٥- الأميرة الفينيقية ابنة أجينور ملك صور وأخت قدموس.

١٦- الطبيبة والروائية البنغالية، أهدر دمها في بنغلاديش عن روايتها "العار" استقبلها الغرب بترحاب سنة ١٩٩٤، قبل أن يرمى بها ويأدبها إلى كلكوتا ٢٠٠٤.

١٧- النائبة في البرلمان الهولندي عرفت بدورها بسيرتها المزيفة ودورها المُسيء للمشاعر الإسلامية في فيلم ثيو فان غوغ «الخضوع» لتشحن لاحقاً إلى أمريكا.

١٨- دخلت البوذية أفغانستان إبان العهد الإغريقي منتصف القرن الثالث قبل الميلاد حين أرسل الملك «أشوكا» الهندي مبشرين بوذيين إلى قندهار وبلخ، نتج عن الانتشار البوذي في هذه الحاضرة التي تقع على طريق الحرير ازدهار الفنون التي امتازت به البوذية انتشاراً بلغ ذروته في القرن الرابع الميلادي في باميان حين نحتت هذه التماثيل العملاقة في الصخور العالية. - إيران في العهد الساساني ص ٢٩ آرثر كريستنسن.

١٩- عزيز نيسين، من مواليد ١٩١٥، واحد من أشهر كتاب الكوميديا السوداء، دخل السجن مرارا، له عشرات الكتب في القصة والحكاية والمسرح. نال جوائز عدة: - جائزة السعفة الذهبية من ايطاليا لعامي ٥٦ و١٩٥٧ - جائزة القنفذ الذهبي من بلغاريا ١٩٦٦ - جائزة التمساح الأولى من الاتحاد السوفييتي ١٩٦٩ - جائزة اللوتس الأولى من اتحاد كتاب آسيا وأفريقيا سنة ١٩٧٥. جائزة المجمع اللغوي التركي عام ١٩٦٩.

٢٠- « making money is art , and workings art, and good business is the best art » Andy Warhol.

٢١- روائي روسي ١٨٢٨. ١٩١٠.

٢٢- "ما هو الفن" طبعة العربية - دار الحصاد. ص ١٤٧. دمشق.ترجمة د. محمد عبدو النجاري.

٢٣- شاعر ألماني ١٨٧٥-١٩٢٦ تأثر بأفكار تولستوي حين التقاه، عمل سكرتيراً للنحات الفرنسي رودان. تعلم من السفر و الحياة إعادة النظر في مفاهيمه.

٢٤- أوغست رودان (١٨٢٤-١٩١٧). أشهر نحاتي فرنسا في عصره، رغم أنه فشل في دخول أكاديمية الفنون الجميلة، متحفه في باريس مزار السياح المعجبين بفنه.

٢٥- تولستوي : المصدر السابق.

المرأة الفنانة وسلطة المجتمع

د. آمنة النصيري

المرأة الفنانة وسلطة المجتمع

د. آمنه النصيري

يعيش العالم منذ عدة عقود المرحلة التي يطلق عليها مسميات عدة، فمن مجتمع الموجة الرابعة ، إلى مجتمع العولمة، إلى المجتمع ما بعد الصناعي، ومجتمع ما بعد الحداثة وجميعها مسميات تدلل بشكل ما، على أن تحولاً كبيراً قد طرأ على الحياة المعاصرة ، هذا التحول لابد أنه قد طال الدول والمنظومات الاقتصادية والسياسية والثقافية والاجتماعية، وطبيعة الأدوار المنوطة بكل من الرجل والمرأة . وفي الأقطار النامية، أو دول العالم الثالث والمجتمعات الفقيرة، تسللت بعض من المظاهر العصرية، خاصة فيما يتعلق بمعطيات مادية، كانتشار التقنيات والتكنولوجيا الحديثة، وشيئ من الحداثة وما بعدها.. إلا أنها في تكوينها بقيت متشبثة بالبنى التقليدية.. والتغيير فيها يسير بطيئاً.. وبوجه خاص في الجوانب الاجتماعية. حيث مازالت العلاقات والقيم الماضوية

والأعراف تتحكم في صيرورة حياة الأفراد، بل وتصارع حركات التحديث والتنمية في سبيل البقاء.

وفي مجتمعات كهذه تنشط الفئات التي تفيد من منظومة التخلف، وتتعالى أصوات التشدد، وتغيب مظاهر الديمقراطية ، وهو ما يجعل منها بيئات مقهورة، تتلاشى فيها الفردية والتكافؤ وحقوق المواطنة، وينحرف القانون والقوة من خدمة المجتمع إلى خدمة الوضع القائم والحفاظ عليه، وفرض مصالح فئة محدودة مقابل مصالح الفرد/المجتمع المشروعة، فيختل التوازن بين الأفراد، لوجود قاهر ومقهور ، مما يفقد الإنسان إنسانيته، بل إنه لا يعترف بقيمتها فالذهن المتخلف يعاني من التفكير الأحادي، (وحيد الاتجاه) نظراً لتحكم علاقات التسلط والرضوخ، المراتب العليا، المراتب الدنيا، الولاء، الامتثال، وهكذا تظل وضعية المقهور لا تسمح له أن يعمل فكرة وأن ينتقد، أن يُحلّل ويختار، لا تسمح له ببساطة أن يكون كائناً مستقلاً [١] .

كما أنه بالرغم من وجود مظاهر شتى لمعاناة الأفراد، بغض النظر عن جنسهم سواء كانوا ذكوراً أم إناثاً، تتضاعف النساء ، وفي كثير من الأحيان تتراجع مكانتهن إلى موقع هامشي.. ويصبحن مواطنات من الدرجة الثانية، حيث تعيش المرأة شكلاً من التعسف الاجتماعي، يحولها إلى كائن هش مُرتبك أمام مقولات مُتباينة وخطاب مُتغير، بين تشدد أصولي، وتطرف يميني ويساري، وتسليع. وتتراجع قيمة النساء في أحوال كهذه حتى على المستوى المجازي؛ فالمعاني السامية ترتبط بالرجولة غالباً، كالوطن مثلاً، فالرجال هم محور القضايا الوطنية، وغالباً ما يشار إليهم في الكتابات، ويهمل ذكر أدوار النساء في القضايا ذاتها ، كما يحمل الخطاب التقليدي والأصولي حول المرأة نبرة استعلائية، فيتحدث عن إعطاء المرأة حقوقها، ومدّ يد العون لها، والأخذ بها إلى شواطيء الأمان، وإرشادها ، والرفع من مستواها الفكري، والرقي بوعيها.

ويظل الرجال المحور الأساسي حتى في معاناة النساء أثناء الحروب «فحين تغتصب النساء في النزاعات المسلحة، لا تختبر باعتبارها عذاباً يعانينه، بل كهزيمة للرجال، فهم على درجة من الضعف بحيث لم يقدروا على حماية ممتلكاتهم والفشل في حماية النساء كممتلكات ينعكس على ذكورة الرجل»[٢].

وعندما يشيرون إلى أهمية تعليمها، فإن ذلك ليس تعبيراً عن إيمان بكونها شريكاً في الحياة ونصف المجتمع، وإنما باعتبارها أم المستقبل ومربية الأبناء، الذين هم الغرض المحوري لتعليمها ، فسوء تربيتهم وانحرافاتهم تكون ناجمة عن أم جاهلة، وكل الممارسات السلبية للأبناء ، تتحول إلى عار ذكوري تجاه وضع التخلف للمرأة – الأم.

هكذا نجد أن الخطاب التقليدي ليس مشغولاً بتحسين أوضاع المرأة، بقدر ما هو معني في جوهره بتطوير حياة الرجل، وهو في الغالب لا يوجه اهتماماً حقيقياً إلى النساء، وينظر إلى واقعهن الفعلي ويعالج إشكالاتهن بموضوعية، بل هو عبارة عن خطاب من رجل إلى رجل[٣].

ومما يلفت الانتباه أن الاتجاهات اليمينية بما في ذلك الأصولية تتسامح أو قد تتسامح في كل شيء حديث، إلا تحرر المرأة، وامتلاكها لنفسها وجسدها، إنها في عرفها بحاجة إلى سيد يرشدها ويهديها ويضبط إيقاع حياتها، فلا يجوز أن تغادر البلاد من دون إذن ذكري كزوج أو أخ، وإن لم يوجد فلتبحث عمن يقوم مقامهما في كل شيء، يجب أن تكون تحت الوصاية تماماً مثل الدول القاصرة التي وضعتها الأمم المتحدة تحت إشراف دول متقدمة، لترقى بها وتؤهلها تأهيلاً يضمن حسن التصرف والإدارة مع فارق كبير، وهو أن الدولة القاصرة تصل سن النضج فترفع الوصاية عنها وتحقق الاستقلال، بينما تمضي المرأة العمر كله ولا يقر الوصي – الذي قد يكون محدود القدرات في مقابل إمكاناتها – أنها قد بلغت درجة تؤهلها للاستقلال، فحتى أبناؤها يستطيعون أن يصبحوا أوصياء

عليها، وعبرهم يسمح لها بالسفر أو استخراج الوثائق؛ وأتذكر كيف وصفت إحدى الصديقات، وهي أستاذة جامعية وكاتبة قصة، توقيفها في مطار دولة عربية لعدم وجود محرم، وعندما انتبه ضابط المطار إلى وجود صورة لابنها- الذي لم يصل إلى سن العاشرة بعد - ضمن جواز سفرها، سألها باستنكار عن عدم اصطحابه محرماً لها.. وكان تساؤل الصديقة . هو كيف ستفرض احترامها على طفلها وتربيته بعد أن يعامل كمسئول عنها في التنقل؟

يشير الدكتور (مازن عرفة) إلى أن التيارات المتشددة اتجهت إلى إغراق السوق العربية بكل ما تقول عنه إنه ديني، وقدمت طروحاتها في كتب ذات توجهات شعبوية داخل مجلدات فاخرة ومذهبة، صارت تزين المنازل، وبأسعار زهيدة أو رمزية لا يمكن منافستها، ومن أهم الموضوعات التي تعالجها ما يدور حول المرأة «فتتناول عناوينها مخاطر التبرّج، والاختلاط مع الرجال، وخطر مشاركتها للرجل في ميدان العمل، وضرورة الحجاب، وإسبال الثياب، يُضاف إليها سلسلة طويلة من الممنوعات والمُحرّمات المتعلقة بسلوك المرأة أثناء خروجها من البيت، وركوبها مع السائق الأجنبي، وأثناء السفر، وحديثها مع الجيران، وفي الرد على الهاتف!!! أو تصرفها في الأسواق وصالات الأفراح، وتأتي على رأس القائمة كتب مُتخصصة بمعالجة غيرة النساء في حال تعدد الزوجات، وفي النهاية حصارها حتى الوصول إلى عدم تفضيل خروجها من بيتها إلا مرتين، مرة إلى بيت زوجها، ومرة إلى قبرها، وخاصة بعد أن ظهر أن أكثر أهل النار من النساء» [٤] .

ولقد أثر الوعي الجمعي في وعي النساء، ونظرتهن إلى أنفسهن، وفي شكل تعاطيهن مع الواقع الخارجي، إذ اختار معظمهن حالة من تغييب الذات إلى حد الانمحاء، وذلك عبر صناعة حُجُب متنوعة في الخارج والداخل، لكي تحقق بالنتيجة وضعاً أشبه بالغياب، أو هو حضور مُلتبس عندما تتعمد النساء إخفاء

جل السمات والملامح والدلالات التي يمكن أن تشير إلى حضور فردي، أو ذات مستقلة. والسيدات إذا ذهبن إلى المستشفيات بحسب شهادة الباحثة أروى عثمان للحجز في العيادات للعلاج يسجلن اسم العائلة، اسم الزوج، ومن المعيب أن تلفظ المرأة اسمها، فهي ابنة فلان، أو زوجة فلان، أو أم فلان، وتشير الكاتبة إلى أمها التي كانت عند ذهابها المستشفى تسجل اسم عائلتها فقط بدلاً عن اسمها وفي الغالب عندما يسأل الموظف عن الاسم، يستفسر عائلة من؟ مُعتبراً السؤال عن اسم المرأة يمثل نوعاً من الإهانة والانتهاك.. وقد حدث أيضاً أنها كانت تترك اسماً مُغايراً في المعاملات، مبررة ذلك بقولها إنها لا تود أن يعلم الناس أن أسرة كذا (أسرتها) لديهم ابنة اسمها فلانة(٥)؛ فالنساء في ظروف كهذه يخترن التواطؤ مع المجتمع، والقبول بمعتقداته، والرضوخ لقوالبه إلى حد إنكار الذات، بل وإنكار وتجاهل حضورها الواقعي، وهو ما خلق اختلالات اجتماعية بارزة، وشيزوفرينيا ناجمة عن ثنائية الحضور والغياب، فهناك حضور فعلي يتم تغييبه قسرياً أو باختيار المرأة ذاتها التي تشارك في اللعبة بفعل وعي مُشوه، أو رضاً زائف.

إبداع المرأة وسلطة الوعي الجمعي:

انصبت الدراسات ذات الطابع السيسولوجي على التحولات الاجتماعية وتاريخ الحركات النسائية، وطبائع المجتمعات وعلاقتها بنمو أدوار المرأة. إلا أنها لم تولِ نتاج النساء الإبداعي الاهتمام الكافي، ولم تتم دراسته ضمن تفاعلاته وعلاقاته بالفكر الجمعي والذهنية الاجتماعية بصورة واسعة إلا في الدراسات النسوية، تتعدد الانتقادات الموجهة إلى الحركات النسوية التي ينظر إليها على أنها تسعى إلى تعميق الفوارق بين الجنسين، وأنها تعمل على إنتاج نظريات جديدة لتوجيه الحياة، وفق مقتضيات وأيديولوجيات فيها الكثير من

الشطط والوقوف ضد قوانين الطبيعة أحياناً، كما أنها في نظر البعض تكرس الفجوة بين المتعلمات وغير المتعلمات، وهي محاولة لتأكيد مكانة فئة محدودة من النساء، قادرة وقوية، تحقق من خلالها مكاسب شخصية لا تنسحب على سائر النساء.. بالإضافة إلى اتهامات أخرى فيما يتعلق بموقفها من الرؤى الإبداعية (الأنثوية).. وسنذكر بعضها في سياق الورقة.

بالرغم من هذا الجدل المحتدم حول الفكر المذكور، إلا أنه كان الأكثر تقدماً في مجال دراسة إبداع النساء، ومن خلاله تم التطرق إلى مختلف إشكالات نتاجهن الفني، وقدم أطروحات ونتائج لافتة، وخاصة في مجالات الأدب والكتابة عموماً سواء عربياً أم عالمياً.

ولعل ما يُضفي على هذا النوع من البحث الحيوية، يتمثل في الربط المتصل بين صور الفن على تعددها وبين الجمالي والسياسي والاجتماعي... إلخ، ذلك إن الأعمال الإبداعية لا تُعد نتاج الذات الفردية الخلاقة فحسب، وهي ليست مُنعزلة بل هي حصيلة سنوات طويلة من التفكير المشترك للناس، حيث تقف خبرة المجموع وراء الصوت المنفرد، بحسب تعبير(فرجينيا وولف)، وهي نظرة صحيحة إلى حد كبير ،فإذا ما استثنينا المعطيات والعوامل الفردية، لا نستطيع دراسة إبداع التشكيلية العربية دون الإلمام بالمحيط الخارجي وبكل المؤثرات؛ كالعامل الاقتصادي واتجاهات الثقافة والحالة السياسية، وفي مقدمة هذه الشروط العامل الاجتماعي؛ فعلاقة الفن بالمجتمع بالغة التعقيد والتأثير معاً، (وتقوم على أساس دينامي بين ذات الفنان وبين كل ما يعتمل في المجتمع، وتقوم أيضاً على أساس قاعدتها المادية، كما تتحدد قيمة الفنان في قدرته على رصد التناقضات والصراعات داخل مجتمعه [٦] .

وإذا ما وافقنا أصحاب النظرية النسوية على أن كثيراً من المجتمعات ما زالت مجتمعات أبوية، فإنهم يرون أن المرأة لا زالت سجينة في مدارات الرجل،

تدور حول القوة الذكورية، وترى العالم بنهج ذكوري، وهذا الأخير يوجه العلم، والثقافة وينمط الأدوار، ولذا فإن مضمون التحليلات لأدوار المرأة في وسائل الإعلام لا يزال غير كافٍ، لأنه يقدم موقف الذكر، ويتغافل عن الموقف الفلسفي للمرأة، ويهمش من حجم إبداعها. ومعنى ذلك أن ما يحدث فقط هو التعبير عن قوى السلطة، والاستغلال.. وتحاول الكاتبة (بام موريس) أن تفسر بعض الخصائص الجمالية والفنية للكتابة المُنتجَة من قبل المرأة على أنها تجسيد لمواقفها ومعاناتها، ومن هنا تتحدد هويتها، إذ ترى فيها جماليات مقاومة أكثر مما هي سمات حاضرة شمولياً وأبدياً في منتوج المرأة، وقد سعت الدراسات إلى إيجاد اختلافات جوهرية عن نتاج الرجال بهدف التوصل إلى جماليات نسوية ذات طابع أصيل، اعتماداً على الأسس البيولوجية، والخبرة النسائية الخالصة، بقصد إيجاد صلة جوهرية بين طبيعة النساء وأشكال الكتابة، لكن ما حدث هو أن تلك المحاولات اتجهت إلى إعادة إنتاج جماليات نسوية باعتبارها جمالية معاناة[٧]، بيد أن تلك الجمالية الناتجة عن حالة زمنية راهنة ومؤقتة، تصبح قابلة للتغير كلية في ظروف أفضل لحياة النساء وأكثر عدالة، وبالتالي تفقد مقولة الجمالية النسوية كمفهوم جوهري مصداقيتها، مما دفع بكاتبات أخريات مثل كارولين هولبرن، نينا بيام، جوليا كريستيفا، إدريان ريتش، سوزان غوبار، أنيت كودولوني، إيلين مويرز، إيلين شوالتر، ساندراغلبرت، إلى الاعتقاد بأن المجتمع هو الذي يشكل إدراك النساء الفني للعالم، بغض النظر عن طبيعتهن البيولوجية، التي تساهم في شكل إحساس المرأة بالحياة، إلا أنها ليست العامل الأساسي في تشكيل الرؤى الفنية.

وفي إبداع الفنانات العربيات تمثيل واضح للتبادل الحاصل بين النص الفني وسلطة الخارج – الاجتماعي.. بل إن خيارات المرأة في ممارسة فن كالتشكيل داخل المجتمع العربي، تضعها منذ الخطوات الأولى أمام صعوبات متنوعة تبدأ من المؤسسة التعليمية والأسرية، اللتين توجهانها دوماً باتجاه خيارات تتعلق

بإعدادها لأدوار تقليدية مستقبلاً ضمن وظائف الأنثى (المُحَددة سلفاً)، ويمكن أن نتأمل في عالم الصبي (الذكر) وعالم الفتاة (الأنثى) منذ مراحلهما المبكرة، لنجد كيف أن المقومات والظروف المحيطة بهما تساعد على جعل الأول أكثر انفتاحاً على الحياة، بينما تضيق دائرة خبرات الثاني وتحصرها في إطار محدود للغاية، وتسعى الأسرة إلى تأكيد شخصية الولد، في مقابل قمع الفتاة، وممارسة تربية صارمة تجاهها تصل حد العنف، ويفضل المحيطون بها محاصرة نموها النفسي والذاتي، لكي تنمو في ظلال أبويها، فهذا يدرأ عنها وعن الأسرة الكثير من التمرد والقلق والمخاطر.

وتتواصل حلقات القمع في سلسلة طويلة من مؤسسة الأسرة إلى المؤسسة التعليمية إلى مؤسسة الزواج، إلى المؤسسة الإعلامية وعلى وجه الخصوص الإعلام العربي الذي يُقصي المرأة كجسد حقيقي فاعل في الحياة الواقعية، كما في الخطاب الرجعي، أو يحيلها إلى سلعة ويستغل جسدها في (الصناعات) الإعلامية ذات العلاقة المباشرة بالسوق (فنون السوق) في هذه التركيبة المجتمعية تغامر النساء أكثر باختيارهن الإبداع، وتزداد العراقيل في مواجهتهن أكثر من الرجل، إذ إنهن يجازفن لانتزاع اعتراف من المجتمع بحضورهن كمبدعات، في ظل سيادة مقولات تقنن ليس فقط حياة النساء وإنما تقتحم حتى خيالاتهن ورؤاهن وأفكارهن، وذلك يذكر بالأمس القريب في الغرب «عندما تعين على الكاتبات الصراع من أجل التغلب على التقليل من أنفسهن كمنتجات للثقافة العامة، وتعين عليهم أن يواجهن أعمالهن، وقد عوملن باعتبارهن تافهات ، ونفين إلى مجالات عقيمة وأشكال مُزدراة مثل الرسائل واليوميات وقصص الأطفال»[٨]. هنا يكمن دور الفنانة المعاصرة أن تكتشف هذه المساحات من الإبداع، أن تنفلت من أسر كل ما لا تثق به، وتتشبث بكل ما تعتقده، أن تتمرد حتى على ذاتها ومخاوفها الداخلية وتقتلع ذلك (المتلقي الضمني) الذي زرعته في اللاوعي بفعل الرهبة من الخارج – الذهنية المجتمعية، خشية أن يتحول الجمهور إلى خصم إذا ما انتجت

نصوصاً تكشف المسكوت عنه، أو أن تصطدم بالقوالب السائدة؛ فقد أنجزت كثير من المشتغلات بالفنون والآداب نوعاً من (العقد الاجتماعي) يتجنبن بموجبه الاحتكاك بالمسننات الاجتماعية؛ فسيادة الوعي الجمعي بحمولاته تثقل عليهن، وفي الواقع تقع المرأة الأديبة أو الفنانة، في العادة، بين تنازعين أساسيين، أن تنفصل عن المجتمع أو أن تختار المجتمع، فتنفصل عن كتلة النساء.

إن أول تنازع ذي صفة وجودية يعتمل في حقل إبداع الأدبية هو تنازع عاملي الانتماء والانفصال، الأضعف احتمالاً، والأكثر استجابة للحسم، وهو بالمناسبة الأخطر هو انتماؤها للمجتمع، أما الأقوى احتمالاً فهو انفصالها عن كتلة النساء [٩].

ومن البديهي أن البشرية بعد أن قطعت أشواطاً في حقوق المطالبة بحرية الرأي والفكر، ما زالت تناضل في سعيها ذاك، مُضيفة إلى جانبه مطلب أن يكون الفرد مختلفاً، أن لا ينضوي بالضرورة تحت مظلة الثقافة الجمعية، أو التصنيفات العرقية والجنسية، فحين يكون الاختلاف على تعدده مشروعاً، ويحظى بقبول الآخرين، يكون الفن مزدهراً، وحيث يكون الاختلاف موضع ازدراء وقمع، يصبح الفن زائفاً ومستكيناً.

إن السلطة الاجتماعية بدرجة رئيسة، على المرأة الفنانة، تساهم في تخلق مواقف فكرية - فنية - جمالية مُتعددة، فجانب من الفنانات يوظفن التمرد والغضب في إنجاز تجاربهن، ويكرسن الشعور بالاغتراب تجاه مجتمعات منحازة للوجود الذكوري، ويعبرن عن أشكال الجسد من خلال اشتراطات وذائقة ذكورية، تسعى لتسليعها وامتهان قيمتها ووجودها كإنسانة كاملة، وهو ما أشارت إليه أعمال كل من (جيني سافيل) و(جو سبينس) في نقدهن لترويج مبدأ الكمال الجسدي (الخارجي)، وحصر قيمة الأنثى في الجمال الظاهري، عندما صورتا نماذج فوتوغرافية ضخمة لنساء بدينات، يقابلن رشاقة العارضات والنجمات

ليسخرن من المعايير الذكورية، عبر شجب الجماليات المتواضع عليها وتحديد المقاسات بأرقام تكاد تصبح مستحيلة لجسد المرأة العادية، ورفض الوصاية على المرأة ممثلة في حضورها الجسدي، مع إقصاء للبدينة والعادية، واختصار الإنسانة (الأنثى) في مجرد أرقام وقياسات، وهي نظرة دونية تولد في داخل النساء الاحتقار والنقص والسخط من أجسادهن، خاصة أولئك اللواتي لم يحظين بتلك الملامح المتواضع عليها. وفي ذات السياق قامت (جيني سافيل) مرة أخرى بانتقاد الجمالية الأنثوية المفرغة من المعنى الإنساني، ثم أعادت تشكيلها بصورة أكثر انسجاماً فهي تتعامل مع ثيمة جسد المرأة من نفس المنطلق الذي تحولت به في علوم التجميل والجراحات التجميلية وصناعات الزينة إلى (مشروع هائل) كرّس بعدة طرق تشييء كيان النساء، وحولهن إلى دُمى، تسترضي الذائقة الذكورية من خلال الاشتغال على تغيير الشكل الخارجي، الذي بدوره لا يلبث أن ينقلب إلى مسخ للعالم الداخلي وللقيمة الفردية للذات.

ومنذ ثمانينات القرن الماضي بدأت الفنانات بالتعامل مع نظرية ما بعد الحداثة كطريقة محتملة لصياغة معانٍ جديدة حول الأنوثة، وكان التحديد الرئيس هو تمثل تجسيد المرأة من دون (استخدام) جسد الأنثى كغرض أو اختزال الأنوثة إلى جسد، ومن دون الاعتماد على الأساليب البصرية التي تفتت وتحول جسد المرأة إلى غرض، فقد استخدمت الأنطولوجيا الجديدة الأنوثة من منظور أبوي بطرق ساخرة، ولم يكن تمثيل الفرق تمثيلاً لفرق بيولوجي جوهري ومحدد، بل فرق تأسس على الفكر والبنية الأبوية، وتحاشى مثل هذا الفن الرسم، وارتبط بالتحول الحداثي لجسد المرأة إلى غرض، فاستعيض عن ذلك بعدد من الوسائل كالتصوير الفوتوغرافي والفنون التركيبية[١٠] وفنون الفيديو.

ويمثل عمل (الطرابيش) للتشكيلية (هيلدا حياري) هذا الاتجاه، وفيه يختلط التركيب بفن الفيديو، ومنذ الوهلة الأولى يُفصح العمل عن نفسه كاعتراض نسوي

صارخ، يحتمل تعددية التأويل، إذ أن عرض الفيديو، الذي يصور فم امرأة تطلق دخاناً كثيفاً أبيض، أمام مجموعة من الطرابيش الحمراء، تم رصها داخل حجرة صغيرة سوداء.. موضوع يشي بنبرة الخطاب النسوي، محمل بإشارات عديدة ذات علاقة بالقضايا المجتمعية، كما يشي بتداعيات علاقة الرجل بالمرأة، لكن ليس ثمة مباشرة في اعتراض الفنانة، التي اختزلت حضور الأنثى في الفم المصبوغ بالحمرة القانية، واستخدمت الطرابيش ككناية عن الوجود الذكوري، وداخل هذا المشهد الممسرح تركت المتلقي أمام احتمالات مُلتبسة ومُركبة، ولقد اعتمدت الفنانة على تناوب الحضور والغياب وعلى الإشارات والاستعارات ذات الدلالات الرمزية، فالفم الأحمر صار تمثيلاً لجسد الأنثى، يتم استعراضه من قبل طرابيش متراصة، وهذه الأخيرة صارت تعبيراً عن كثرة ذكورية، لكنها ربما أحادية النظرة، حيث إن تردد الأحمر، والحجم ذاته من الطرابيش يحتمل الإحالة إلى العقلية الذكورية الجمعية المتواضعة على رؤية بعينها للأنثى.

إذن من يستعرض الآخر هنا..؟ هل هو ذلك الحضور الأنثوي المُطل من شاشة العرض، الذي ينفث الدخان في وجه القاعة؟ أم كثرة الذكور/الطرابيش التي اصطفت أمام الأنثى؟ ولم طرابيش فارغة ولا شيء سواها؟ وهل في اختيار الطربوش بالتحديد إشارة إلى زمن ماضٍ؟ هل تستهجن الفنانة علاقة المرأة بالرجل في المجتمع العربي؟ تلك العلاقة التي ما زالت ممتدة من زمن سابق؟ أم تحتج على تسليع النساء؟ هل تشير إلى غواية، أم استغلال، أم امتهان، وهل توجد ضحيّة في هذا المشهد؟

أسئلة كثيرة يُشَرْعِنُها هذا الفضاء المُلتبس، ولا بد أنها لن تكف عن التوالد بيد أن المضمون ذا المرجعية النسوية – الاجتماعية، على ما فيه من جرأة لم يُقلل من فنية العمل، الذي انتمى للمابعد حداثة شكلاً ومحتوى.

أما الفنانة الناقدة (ميّ غصوب) فإنها وإن تبنت رؤية قريبة من النزعة النسوية، إلا أنها لم تكشف الجسد.. بل على العكس وظفت فكرة الحجاب للتدليل على أهمية الهوية، وفردية الذات الواحدة حتى في أدق التفاصيل ،وذلك باستخدام مجموعة نحتية لنساء يرتدين عباءات مُنسدلة من الرأس إلى القدم وخمارات حجبت ملامح وجوههن، سمت الفنانة مجموعتها «مازلن قادرات على النظر» وقد قالت عن التجربة كانت «محاولة لتبيان أن الحجاب ليس نهاية العالم بالنسبة للمرأة، ولكني لم أفهم أن ما من صورة قادرة على خلق الآخر وأنها لا تستطيع سوى تأويله، إلا حين زرت السعودية محجبة بالكامل، شأن الصديقات اللواتي كنت معهن، وفي متجر لبيع الحجب والعباءات السوداء رأيت نساء يخترن بعد ساعة من التنقيب حجابهن من بين مائة حجاب آخر، شديد التشابه، كن يلمسن المادة التي صنع منها الحجاب، وينظرن إلى الاختلاف الطفيف في الحافات، وخياطة البطانة، من بعيد وبالنسبة لي أنا التي لست من بلد عربي مُحجب، لم تكن هذه التفاصيل تعني شيئاً، ولكنها تعني شيئاً للمرأة التي ترتدي الحجاب، فالبشر ومنهم النساء، يبحثون دائماً عن اختلاف، عن سمة فردية في كل موقف»(١١) .

إن تجربة (ميّ غصوب) تشبه في مضمونها بعض أعمال التشكيلية السعودية (الأميرة فهدة بنت سعود) وإن اختلفت المعالجة وتقنيات العمل، فالفنانة السعودية تشتغل ضمن الممارسة الواقعية للنص، حيث لا شيء في الشكل مختلف عن المشهد الواقعي، فاللوحات تصور نساء جالسات إما في مجموعات أو في وضع فردي، وبعضهن يتحركن على خلفية الصحراء المشهدية التي تنجزها الفنانة بالغة البساطة، ومع ذلك تضعنا النصوص إزاء العديد من الأسئلة. فتلك النسوة تنسدل عليهن أغطية (عباءات زرقاء) مخفية كل تفاصيل الجسد ما عدا كفوف الأيدي، ويقبعن في أوضاع تنم عن الضيق والألم النفسي والعجز الذي يستحيل إلى انفعالات وتوتر تستره الأقمشة وتفضحه حركة الأيدي

التي اختزلت فيها التشكيلية كل ما أرادت قوله، بجعلها تتحرك في إشارات معبرة عن اليأس والألم، وتوحي الأجساد الضعيفة المنكسة الرأس، المنكسة حول نفسها، بأنها توشك على التحرك، وبأن حياة كامنة من الداخل لا بد أن يتفجر صمتها.. وعند هذا الإيحاء تتوقف الرسامة تاركة خطابها يطرح اللامحدود من الاحتمالات. ومن بين التجارب السعودية الأخرى التي تنزع إلى رفض الواقع الاجتماعي والقسوة التي تحيط بحياة النساء، تجربة التشكيلية (أضواء بنت يزيد بن عبد الله آل سعود) إذ تطرح المرأة في مواجهة مع كل أدوات القهر ،وتمثلها في صور سوداوية تفضح آلية المجتمع التي تدير حياة النساء والقائمة على التسلط والقمع.. ولذا فنساؤها مكممات الأفواه أو معصوبات العيون، يحاولن الخلاص دونما فائدة.

ويمكن القول إن الغضب هو الدلالة المشتركة في معظم المُنجز الفني المُتكئ على المرجعية النسوية، فالفنانات يستجبن للغضب وللاغتراب والشعور بالمرارة جراء الممارسات المجتمعية القمعية تجاههن، غير أن هذه النزعات المحملة بالسخط والاعتراض على المجتمعات الذكورية الأبوية وإنْ عبرت عن مواقف ايجابية في ممارسة المرأة الإبداعية، وارتبطت بوعي عالٍ إزاء حياة مجتمعاتهن عموماً، وواقع النساء بوجه خاص.. فإن التطرف الغاضب قد يؤثر على الحلول الفنية أحياناً. فبعض الفنانات يقلصن فنية التجربة لصالح المضمون الذي يشبع بداخلها حاجات ذاتية إلى التمرد وكسر حواجز الخوف والانتقام المعنوي من المؤسسات الاجتماعية الذكورية... الخ وتنبه (فرجينيا وولف) إلى خطورة الغضب على التجربة الإبداعية، مستدلة بذلك على منجز الكاتبة (شارلوت برونتي) التي ترى أنها تتمتع بعبقرية كبيرة لكن «إذا ما أُعيد قراءة صفحات من روايتها، وتم تشخيص الهزات العنفية والسخط، سيتضح كيف أنها لن تستطيع التعبير عن عبقريتها على نحو متكامل، وستكون كتبها مشوهة وملتوية، وستكتب بغضب

حين يتعين عليها أن تكتب بهدوء وحكمة ، وستكتب عن نفسها حين يتعين عليها أن تكتب عن شخصياتها فهي في حالة خصام مع ذاتها»[١٢] .

ولعلنا نتذكر أعمال الفنانة الإيرانية العالمية (شيرين نشأت) التي صورت فيها أقدام سيدة، وقد كتب على باطن القدم قصيدة شعر وبين القدمين تقف بندقية، وفي تكوينات أخرى تعيد الفنانة صياغة الفكرة ذاتها .. لكن ما يلفت الانتباه في هذه المجموعة هو وجود البندقية بصورة قسرية، فلا بلاغة محسوسة في تلك المقاربة بين الأكف، المخضبة بالكتابة، والأقدام، وصلابة المادة المعدنية التي تقتحم النصوص في طابع غرائبي، بدا غير مُبرًّر في الشرق، وشديد الإثارة في المحافل الفنية الغربية، عندما اعتبر النقاد أن الأعمال تحمل رسالة حول عنف المواجهة بين المرأة والمنظومات الرجعية في المجتمعات الإسلامية وعلى وجه الخصوص إيران، هذه المواجهة التي لم نستشعرها في منتوج الفنانة، بينما هي أكثر بلاغة في أعمال أخرى لفنانات إيرانيات أو عربيات. وتتجاوز ردود الفعل هذا الحيز في نتاج البعض الآخر من الفنانات بأن تبحث عن وضع معكوس لا يقوم على التكافؤ والعدالة في تقسيم الأدوار بقدر ما يعتمد على توجيه السلطة أو تمكين المرأة منها تماماً، ويعزو الباحثون الظاهرة الى «اليأس من وجود لغة ممكنة للحوار مع قوى التسلط– الذي يرسخ شعوراً بضرورة العنف كرد فعل مُضاد للمأزق الحرج بين خيارين، إما الفناء وإما المُجابهة، وبدل أن يدخل في علاقات حميمة مع المجتمع والناس، أي في علاقات تغتني بها الذات، وتغني الآخرين، فإنه يندرج في إطار علاقات هرمية مزيفة، بحثاً عن هويته المُستلبة، (المزيفة) بإيجاد هوية بديلة، ولتكن من خلال قلب الأدوار، أو تقليد المُتسلط، وهذا من شأنه أن يخلق أيديولوجيا مُضادة للتغيير الجذري للمجتمع»[١٣] .

إن العلاقة بين الرجل والمرأة في جزء كبير من النصوص المتطرفة في فكرها النسوي، تأخذ منحى العنف والعدوانية، مما يحقق شكلاً من التقارب مع

الاتجاهات اليمينية، كما أنها تدخل في علاقات جدلية لا نهائية مع الرجل، وتعتقد النساء بشكل غير مباشر هنا أن حريتهن مرهونة بالرجل، وليس بالتغييرات الاجتماعية والنهوض بالحركة الكلية للمجتمع، فقراءة التاريخ في جوانب من النظرية النسوية، تقوم على قراءة علاقة الرجل بالمرأة وتوثيق الصراع بينهما زمنياً، بدلاً عن تبدلات العلاقة بين الأفراد والسلطة.

وقد يؤدي غياب النظرة الموضوعية الى تكريس العزل بوعي جديد، وإيجاد تصنيفات فنية – جمالية تضع نتاج المرأة في مأزق، إذ يكاد يخلق لها سياقاتها التاريخية والاجتماعية الخاصة، ومن ثم أنساق جمالية متمايزة عن نتاج الرجل.. وتلك أزمة أخرى.

أما التمثيل الآخر لسلطة المجتمع على إبداع المرأة فيتجلى في حالة (الانسحاب إلى الداخل) والاستغراق في الدوران حول الذات، عبر اجترار تجارب محدودة، وخبرات ناقصة، وتوظيف النص للتعبير عن حوار مفتوح مع الآخر– الرجل، وضمن رؤى يختلط فيها الإحباط بنزوع رومانتيكي كئيب ويائس، ونبرة مُستكينة أحياناً، ومساومة في أحيان أخرى، وكثيراً ما تخلو هذه التجارب من مشاريع فنية عميقة ومرد ذلك يكمن في أن عجز النساء ككائن اجتماعي فاعل، يتحول إلى عجز في التعبير، وقصور في الأداء، بل وفي المستوى المعرفي أيضاً. وتتلبس فنانات هوية الرجل، عندما يبحثن في ذات التنميطات التي أنتجها الفنانون الرجال للمرأة، فالصورة السائدة للأنوثة هي نتاج خيالات ذكورية، وبذا تسهم الفنانة في تأصيل الصورة النمطية بدلاً من أن تصغي لذاتها الفنية لتخلق النماذج المعبرة عنها كمرأة، فالنساء يمتلكن المقدرة على تصوير أنفسهن وعوالمهن بصورة أرحب، وبالتالي تمكين الآخرين من رؤية النساء كما هن عليه، وليس كما يعتقدهن الرجال.

حواشي ومراجع:

١ – سوسن ناجي: صورة الرجل في القصص النسائي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٦

٢ – بينار إسلكار كان: المرأة والجنسانية في المجتمعات الإسلامية، ترجمة معين الإمام، دار المدى، دمشق، ٢٠٠٤، ص ١٤٨.

٣ – مارلين بوث: مقال؛ جريدة المرأة في الإسلام والصحافة النسائية في مصر، مجلة أبواب، العدد ٢٤، دار الساقي، بيروت، ٢٠٠٠ .

٤ – مازن عرفه: سحر الكتاب وفنية الصورة، دار التكوين، دمشق، ٢٠٠٧، ص ٣١١

٥ – أروى عثمان: وداعاً وريقة الحناء، سؤال المرأة في المحكي الشعبي، ٢٠٠٨، ص ٤٤ .

٦ – رمضان الصباغ: في التفسير الأخلاقي والاجتماعي للفن، دار الوفاء، الاسكندرية، ١٩٩٨، ص١٨٨.

٧ – رضا الظاهر: غرفة فرجينيا وولف، دراسة في كتابة النساء، دار المدى، دمشق، ٢٠٠١.

٨ – نفس المصدر: ص ١٥٨.

٩ – نازك الأعرجي: صوت الأنثى، الأهالي للتوزيع والطباعة والنشر، دمشق، ١٩٩٧، ص٢٢.

١٠ – مجموعة مؤلفين:سوسيولوجيا الفن، ترجمة: د. ليلى الموسوي، عالم المعرفة، العدد ٣٤١، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٧، ص٩١.

١١ – مي غصوب: مقالة أجسادنا شرقنا وفننا، مجلة أبواب، العدد ٢٢، دار الساقي، بيروت، ١٩٩٩، ص٢١٢.

١٢ – رضا الظاهر: غرفة فرجينيا وولف، دراسة في كتابة النساء، دار المدى، دمشق، ٢٠٠١، ص١٧٠.

١٣ – سوسن ناجي: صورة الرجل في القصص النسائي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٦، ص٩٢.

تجليات الجميل بين
سلطة الآخر وتفاعلات الذات

د. محمد نور الدين أفاية

تجليات الجميل بين
سلطة الآخر وتفاعلات الذات

د. محمد نور الدين أفاية

نهضت الجماليات، باعتبارها مبحثاً خصوصياً في الفلسفة، بعد توافر عوامل تاريخية وتقنية وفكرية وأدبية ودينية تضافرت لخلق شروط إمكان نظر فكري حول الظواهر الفنية. فالمخاض الكبير الذي أسس للنهضة الأوربية فتح آفاقاً في الفكر والإبداع والسياسة والتاريخ مكنت الحداثة الأوربية من صناعة نماذج في التأمل والتذوق والحكم حيث خلقت لذاتها شروط امتداد عبرت الزمان والمكان والثقافات لتستقر في فضاءات مطمئنة إلى نماذجها ومرجعياتها الرمزية.

اخترقت الفنون التصويرية الأوربية المُخيلة العربية بشكل مُفاجئ، إنْ لم يكن بشكل «قيصري» كما يحلو للبعض أن يقول، وأصبحت مجالات تعبيرها تحتل بالتدريج الفضاء العام، بدرجات متفاوتة حسب البلدان والتجارب ودرجة تفاعل

النُخب الفنية والثقافية مع تمظهرات الحداثة الفنية. سنعمل، في هذه المساهمة، على الوقوف عند أهمية الذاتية في مسار تجليات الجميل والوعي بأبعاده في السياق الأوروبي، كما سنسائل نمط التفاعل الذي حصل بين المرجعيات الفنية الأوروبية والمُخيّلة العربية كما تم التعبير عنها في بعض الفنون التصويرية.

سلطة الذات وسؤال الجماليات

لا يمكن فهم تاريخ الحداثة بالاقتصار على التقاط تاريخ تراجع وانحسار التقليد، بقدر ما ينصّب، بالدرجة الأولى، على مواكبة الأوجه المختلفة لتجليات الذاتية. وسواء تعلق الأمر بالحداثة الفلسفية أو الجمالية، فإنه يصعب على المرء الإحاطة بأسئلة الإبداع، وبالتأمل في تعبيراته المتنوعة، أي الإحاطة بالجماليات كمجال خصوصي، دون ربطه بالفردية الديمقراطية وبالذاتية الحديثة، في سياق تاريخ الأفكار الغربية.

ولا يعني الحديث عن الفردية، هنا، أن هذه اللفظة تتضمن حكم قيمة بالضرورة، وإنما تحمل مفهوماً وصفياً للعلاقة غير التقليدية التي ينسجها المرء مع القانون، مع السلطة ومع السائد، لاسيما وأنه يمكن لهذه العلاقة أن تُعبِّر عن نفسها من خلال حركات جماعية سواء كانت ذات مقاصد محافظة أو ذات مضامين احتجاجية. فقوى المحافظة قد تُغيِّر أطرها العملية لإعادة إنتاج مقوماتها، بل إنها تعمل باستمرار على تغيير نمطها التراكمي، المادي والرمزي، لتوفير شروط الانسجام والتوازن للنظام الرأسمالي لإنتاج القيم.

ففي الوقت الذي كان فيه القدماء والمحافظون ينظرون إلى العمل الإبداعي بوصفه عالماً مصغراً يحكمه نظام معياري موضوعي عام لأسئلة الجمال والذوق، فإنه في تصور المُحدثين، لا ينتزع قيمته إلا بالقياس إلى مسألة الذاتية،

لكي يتحول في الزمن المعاصر إلى حالة من التعبير عن الفردية. لم يعد الإبداع الفني، إذن، انعكاساً للعالم، كما يرى «لوك فيري»[1] وإنما إبداعاً لعالم يتحرك داخله الفنان. وهو عالم يمكننا التفاعل معه أو اكتناه خفاياه، ولكنه لا يتقدم إلينا بوصفه عالماً مشتركاً. لم يعد يُنظر إلى الانسجام باعتباره انعكاساً لنظام خارجي عن الإنسان، ومن ثم لا يولد الموضوع لدى المرء شعوراً بالإعجاب لأنه جميل في ذاته، بل هو جميل لأنه يمنح الإنسان شيئا من المتعة[2].

تدور الجماليات الحديثة، والحداثة الفنية، حول الذاتية بسبب كونها تؤسس الجميل على ملكات إنسانية كالعقل والشعور والمُخيّلة. لم يعد هناك عالم أحادي، بديهي، وإنما تعدد للعوالم الخاصة بكل فنان. وليس هناك فن ، وإنما تنوع لا محدود للأساليب الفنية. وبالتالي فالإطار العام الذي يجعل من الجميل مسألة تذوق، أصبح واقعاً لا مناص منه.

ولأن الفنان كائن وحداني «منعزل»، يفترض فيه، كما كان يحلو لـ «كاندنسكي» أن يقول، أن ينفصل عن العالم للتعبير جيداً عن «عالمه الداخلي الخالص»، فإن عملاً وحيداً لم يعد كافياً لقول ما هو جوهري. لم يعد هناك العالم، بل عدد لا محدود من العوالم التي تجسد آفاقاً متنوعة للفرد الحي وللإنسان الفاعل. وإزاء سؤال «ما هذا؟» الذي يُفترض تقديم جواب ذي معنى تحول – هذا السؤال – مع نيتشه وآخرين، إلى سؤال يمكن صياغته بالطريقة التالية «ما هذا بالنسبة إلي؟».

لقد تولّد ما يشبه الاتفاق (منذ كانط، هيغل، هايدغر وآخرين...) على أن الحداثة تتحدّد من خلال مسار واسع وغني لـ «تذويت» العالم. وتم التعبير عن ذلك فلسفياً في سياق اللحظات الثلاث للمنهج الديكارتي. ففي الفترة الأولى، يتعلق

الأمر بممارسة الشك في الآراء المُكتسبة وفي الأحكام المُسبقة الموروثة، وتصفية الحساب مع التقليد؛ أما في اللحظة الثانية فإنه يتعين البحث عن قاعدة استناد لإعادة بناء الفعل المعرفي، ما دام الفرد، أو الذات هي التي تمارس الشك وتقوم بالبحث، فإن ديكارت لم يجد أفضل من «الكوجيتو» وسيلة للخروج من شكه العام. وهنا تبرز اللحظة الثالثة التي تجعل من الذاتية إطاراً للتأمل، والمنطق الذي منه تتمكن الذات من القبض على أفكارها.

وإذا كان ديكارت قد التجأ إلى الفرد وإلى الكوجيتو لتجاوز لحظة الشك، فإن «هوبز» و«روسو» بلورا مفهوم الشعب باعتباره كياناً قادراً على تقرير مصيره بحرية، أي أنه بصياغة ووضع مفهوم «الذات السياسية» أصبح من الممكن حل مسألة مشروعية السلطة داخل إطار من التعاقد والتوافق الديمقراطي.

لذلك يبدو أن الذاتية، في أبعادها الوجودية، المعرفية، الجمالية والسياسية، هي التي سمحت، في إطار التاريخ الخاص للأفكار الغربية، بظهور الجماليات. ولا يندرج ظهورها ضمن فهم لا زمني للإبداع والتذوق لأنه يعبر عن فعل تأسيسي للأزمنة الحديثة. بل تساوق ظهور الجماليات، وما يرتبط بها من مقومات الحداثة الفنية، مع تحول جذري حصل على صعيد أنماط تمثل الجميل حين بدأ يُنظر إليه، أو يُفكر فيه ضمن أطر الذوق والتذوق، أي في إطار ما هو جوهري في الإنسان، أي ذاتيته. غير أن السؤال الذي فرضه هذا المُعطى، وما يزال، هو التالي: كيف يمكن تأسيس موضوعية اعتماداً على تمثلات الذات؟ ما هي المعايير التي تسعف على القول بأن موضوعاً ما أو عملاً ما يتميز بالجمال؟ وكيف الوصول إلى جواب «موضوعي» طالما أن قاعدة الجميل ترتكز على الذوق، أي على الذاتية الأكثر حميمية؟

لم تؤرق هذه الأسئلة المنشغلين بالجماليات وبحقول الإبداع فقط، لأنها كانت تكثف لحظة معرفية وتاريخية عامة، تتعلق ببروز الفرد في علاقته بذاته، وبطرائق إدراكه للأشياء والموضوعات، وفي علاقته بالسلطة وبالآخرين، لذلك استدعت السياسة سؤالاً من نفس النمط تقريباً يستفسر حول إمكانية تأسيس ما هو جماعي استناداً إلى الإدارات الخاصة.

طرح هذا التحول الجوهري الذي حصل على الإدراك والتصور والتذوق ثلاثة أسئلة فاصلة على صعيد فهم الثقافة الحديثة. يتعلق الأول بما يمكن تسميته بـ «لا عقلانية الجميل» مع ما يفترضه من استقلال للحس بالقياس إلى العقل، وما يستلزمه من إعادة نظر لعلاقة الإنسان بالله؛ أما الثاني فيرتبط بظهور النقد كإجراء فكري يدخل التاريخ ضد التراث، وبوصفه بُعداً مُحدداً للنظر في العمل الفني، وفي مفهوم الكاتب والمؤلف كذلك؛ وأخيراً بروز مطلب التواصل وتداول الأحكام بين الناس[٣] . هل يمكن أن نناقش الجميل في إطار عمومي؟ وهل الشيء الجميل، أو العمل الفني الجيد، بوصفه مُؤسساً على الذاتية، يمكن أن ينتزع الإجماع حوله؟

أسئلة وموضوعات ثلاثة – لا عقلانية الجميل، النقد، مناقشة الجميل– أسست للجماليات الحديثة وأعطت للحداثة الفنية مضامينها ومعاييرها المميزة. وبحكم أن مبدأ الذاتية كان مُؤشراً على هذا التحول، فإن استنباته في الأنسجة الاقتصادية، الاجتماعية، السياسية والفكرية، في إطار تطور الفكر الديمقراطي، ولّد مبدأً تأسيسياً آخر يتمثل في النسبية. بمعنى آخر: ما هي الشروط المُمكنة لإقامة موضوعية اعتماداً على الذاتية ؟ وكيف يمكن التفكير في العلاقات الاجتماعية داخل مجتمع من الأفراد لإعادة بناء ما هو جمعي؟

ولعل كانط يتميز بكونه أكثر الفلاسفة الذين انشغلوا بهذه الأسئلة، حيث أعاد الاعتبار للمُخيّلة[٤] ، وأكد دورها في عملية الانتقال من الحساسية إلى الفهم، وميّز بين حكم العقل وحكم الذوق، وأعطى للذاتية أبعاداً مختلفة، حين تبرّم من الفهم التجريبي للذوق، مُعتبراً أن حكم الذوق يفترض توسيع إطار الموضوع والذات لخلق تواصل ، أي الجمال – والإبداع الفني– وإنْ كان موضوع شعور خاص وحميمي، فإنه يستنهض نوعاً من «أفكار العقل» الموجودة لدى كل إنسان. وبذلك يتعالى على الذاتية الخاصة ويولّد حساً مشتركاً، ويغدو الموضوع الجميل موضوعاً حسياً وعقلياً في نفس الآن، بالتالي قابلاً للتواصل والتبادل.

لم تطمئن الحداثة الفلسفية والفنية إلى مبدأ الذاتية كمفهوم للنظر والسلوك حتى انهال عليها النقد لاسيما من طرف ثلاث مرجعيات فكرية تُمثل، إلى الآن، أكثر المقاربات نقداً وعمقاً للذاتية الغربية ولثقافة الحداثة. هذه اللحظات النقدية يمثلها ماركس، نيتشه وفرويد. وإذا كان لكل واحدٍ من هؤلاء الثلاثة مجال تفكيره وحقل تأمله، فإن نمط التساؤل الذي أسسه كل واحدٍ منهم، وأسلوب النظر والتحليل الذي اقترحه على الفكر النقدي، أعطيا للحداثة حمولات مُغايرة، وللذاتية أبعاداً جذرية في فهمها وتعريتها. لم يمنح كل من ماركس، نيتشه وفرويد للفكر إمكانية الريبة والشك بالمعنى الديكارتي، لأنهم اقترحوا أنماطاً جديدة في التأويل ومقاربات مختلفة للمعنى. خلخلت هذه المرجعية الثلاثية، باختلافاتها ومُفارقاتها، جذرياً، الرؤى التقليدية للتاريخ والوعي، والمعنى والذاتية، حتى داخل منطق الحداثة ذاتها. بدأنا مع هؤلاء الثلاثة نفهم أن المعنى لم يعد «لا معنى له»، بل يمكن للمعنى أن يسقط المرء في الخداع والمكر، وبأن الوعي مسكون بالحيل والأوهام. لقد أعطوا، كل بطريقته الخاصة، لنظرية المعنى اللغة المناسبة لتأزيمها، والوسائل الممكنة لإعادة بنائها. إنهم شهود على الطلاق بين الوعي والمعنى. خصوصاً أن مسألة الذات، كما هو الشأن بالنسبة لكل تعبيرات

السلطة، تمثل، في العمق، التعبير الأبرز عن هذه العلاقة. فالذات هي أصل الشك والشبهة التي حركت نمط تساؤل كل واحد منهم، لأن ما يقدمه النقد الماركسي، وجينيالوجية نيتشه، وميتاسيكولوجية فرويد يتمثل، بالدرجة الأولى، في إعادة النظر في وظيفة الذات، إذ بات ينظر إليها بوصفها مصدراً لتأمل يعمل على «تذويت» المعنى ويجعل من الوعي أو الفن منفذاً إليه.

وإذا كان الوعي عند ماركس يُفهم في سياق ماديته، فإن الخيط الرابط بين الوعي والتناقض يفترض التفكير في «ذات الأيديولوجيا» والتاريخ. أما الوعي عند نيتشه فيُنظر إليه في اختلاف الإنتاج الغريزي وللمعنى المحكوم بالقوة. ومن ثم لا يمكن الاقتراب من العوامل الداعمة للذات، كتخيّل ميتافيزيقي وأخلاقي، بدون فتح الطريق أمام جينيالوجيا الذات. في حين أن الوعي عند فرويد يتحدد بانكسار المعنى من خلال الأعراض النفسية، إذ يتعلق الأمر، عنده، بالبحث عن ذات التحليل النفسي بوصفها شكلاً خصوصياً للتشقق والتمزق وللذات المُنشطرة.

بين ذات التاريخ المُرتبطة برهانات وحيل الأيديولوجيا عند ماركس، والذات المُنغمسة في تخيّلها الميتافيزيقي، والمُقنعة بالأخلاق والأوهام عند نيتشه، إلى الذات المُنشطرة المُنبعثة من تمزق عميق في الكيان الموزع بين النزوع إلى الوعي وقوى اللاوعي عند فرويد؛ بين هذه الاختلافات النقدية الثلاثة تزحزحت الذاتية عن مواقعها بوصفها مصدراً للمعرفة وللذوق، بل بفضلها اهتزت النظرة الغربية للذات والفن والحقيقة والسلطة والواقع اهتزازاً معرفياً حقيقياً.

تشكل هذه المرتكزات النظرية والفلسفية دعامات ضرورية للاقتراب من تجليات التعبير الجمالي في التاريخ الغربي، لأنها، كل من زاويتها، اقترحت

على الفهم إمكانيات اكتناه تعقيدات التجربة الجمالية في علاقتها بالذات، والمجتمع والسلطة والحقيقة. مع العلم أن هذا التاريخ أفرز أنماطاً مختلفة من النظر والفعل والتلقي. إذ لكل عصر فنه المهيمن. وإنْ كان الزمن المعاصر تغلب عليه الصور بكل تعبيراتها البصرية والتقنية، أو ما يسميه «ريجس دوبري»[٥] الفيديوسفير Videosphère، فإن الفنون البصرية تعززت وتجذرت، وغدت خزاناً للثقافة المعاصرة على الرغم من كل تحديات الحداثة التقنية.

لقد تمكنت هذه الفنون البصرية من استنبات صورها ورموزها، وشخوصها ومعانيها في الثقافة الغربية المعاصرة في سياق تاريخ أوربي شائك ومتوتر بين الذات والمجتمع، بين سلطة الدين وسلطة الدولة والفن، بين الإبداع والنقد، وذلك بفضل آلية تأسيسية للجماليات المعاصرة ينعتها «هانزجيورج جادامر» بـ «تجلي الجميل»[٦] وهي نفس الفنون، التي انتقلت في سياقات مختلفة، وظرفيات غير متشابهة ضرورة، إلى المجتمعات العربية التي وجدت نفسها، أو على الأقل شرائح من نُخبها، متفاعلة مع رموزها وتياراتها وصورها وثقافتها، أو مجرورة إلى تلقيها واستعمال أدواتها وصناعاتها.

من التحريم إلى تأصيل الفنون التصويرية

حرك موضوع «تحريم الصورة» في الثقافة العربية، الإسلامية كثيراً من الأقلام سواء داخل التراث الاستشراقي أو من طرف الباحثين والمهتمين العرب. ويظهر أنه حان الوقت لأن يتوقف هذا الحديث. إذ اختلط فيه الخلق الإلهي بالإبداع البشري، وتداخل فيه القدسي بالاعتبار الإنساني لدرجة التبس فيها الأمر على كثير من الأفهام. فمسألة «الخلق» مسألة دينية محضة، ومسألة كلامية لها إطارها المرجعي الخاص ومجالها السجالي، ويصعب حرق مسافات الزمن والتاريخ لفرضها مُجدداً، وبصورة دائمة، على الممارسة الفنية والجمالية

العربية المعاصرة مهما كانت مظاهر العودة البارزة إلى «الدين»، أو إلى تأويلات خصوصية للمرجعية الدينية. هذا فضلاً عن أن الإسلام لا يمنع التعامل مع الصورة بشكل واضح ومطلق اللهم إلا ما يتعلق بصور الأصنام. ثم إنه حتى على صعيد السياق الكلامي، فإن الله، باعتباره خارقاً وخالقاً للكون، أبدع أشياء العالم وخلق الإنسان وسخر له السماوات والأرض للاستفادة منها، ومنحه عقلاً للتمييز بين الخير والشر، وولد فيه الإرادة لممارسة حريته في علاقته بذاته وبالآخرين، شريطة أن يكون مسؤولاً عن أفعاله وسلوكاته.

ليس من الضروري أن يكون المرء مُتكلماً معتزلياً للقول بهذا الكلام، ولكن ما هو أساسي هو أن الآيات القرآنية والأحاديث النبوية التي تتعرض لمسألة الصورة والأصنام لا تفيد أي تحريم للصورة من زاوية اعتبارها تجلياً لإبداع فني، كل ما تؤكد هو الطابع الخارق للخلق الرباني ولقدرته اللامتناهية على منح الصور للكائنات وللأشياء، وأن لا أحداً يمكنه أن يرقى إلى مستوى هذه الاستطاعة الإلهية.

لذلك فإن استمرار إثارة مسألة «تحريم الصورة» في الإسلام، هو في واقع الأمر، استمرار لطرح مشكلة غير حقيقية، ورغبة، واعية أو لاواعية، في التشبث بالإطار الفكري الذي أراد التراث الاستشراقي أو غيره، حبس الفكر العربي الإسلامي الحديث والمعاصر فيه (٧).

فالتراث العربي الإسلامي ملئ بالصور والأشكال وبالإحالات الجمالية، والفنانون العرب، منذ ما ينيف عن القرن، أنتجوا تراكماً فنياً بصرياً وتصويرياً يطلب من المثقف العربي الاعتناء به ومساءلته ومحاورته ودمجه داخل سياق الممارسة الثقافية العربية. الأمر الذي يفرض على الفكر العربي مهام أساسية

تتعلق بمواكبة تطور الحساسية العربية ومدى نمو قدرتها على إدراك واستيعاب تعبيرات الحداثة الجمالية.

وكل بحث عن الفنون التصويرية والتشكيلية، هو بصورة أو بأخرى، بحث في إبداع فني وجمالي حديث. لا شك أن لكل شعب خزانه الرمزي وتراثه الفني الذي يمكن أن نعثر فيه على تعبيرات تصويرية وتشكيلية خاصة، لكن الصور الفوتوغرافية والسينمائية والتشكيلية، بمختلف أجناسها وأشكالها، هي فنون تنتمي إلى الحداثة الفكرية والجمالية. ولذا فإن دراسة الفنون البصرية العربية، أو كما يتم صياغتها عربياً، في سياق تطورها الثقافي والإبداعي، تفترض مُساءلة علاقة هذه الفنون بقضية الحداثة، سواءٌ من زاوية اعتبارها ظاهرة غربية أو من منظور فهمها تجلياً لإبداعية أصيلة.

وإذا كانت الحداثة تتمثل، في عمقها، في إدخال الحيوية في الأشياء والأفكار والمؤسسات، فإنها، كذلك، ظاهرة حضارية مُتعددة الأشكال، تنفلت من إرادة التحديد، لأنها مُتحولة على الدوام. تلهث وراء الجديد وتتطلع إلى اكتشاف فضاءات مختلفة وعوالم مُتغايرة. تتخذ من القديم نقيضها، لأنها تعبر عن حساسية تختلف عن المقاييس المألوفة. إنها تتشكل انطلاقاً مما يتم إنجازه بالفعل وما يؤثر في الإيقاع العميق للأجساد والعلاقات والمجتمعات والثقافات. ولذلك فإن ظاهرة الحداثة، لا تتوقف عن خلق الأزمات، لأنها تتضمن كثيراً من عناصرها، بل تؤدي في كثير من الأحيان إلى توترات وانفجارات قد تساهم في حلها وإخمادها إذا ما تم تبني منطقها، وقد تبقى مصدراً دائم اليقظة لإذكاء كل توتر وتسريع كل تحول[٨].

غير أن للحداثة مُفارقاتها وتناقضاتها. فحقيقة الحداثة لا تتمثل دائماً

في كونها تغييراً جذرياً، لأنها تدخل، أحياناً، في مساومات ثقافية وسياسية مع القيم والبنيات التقليدية. فإذا كانت العقلنة التحديثية في الغرب أدت إلى الانسحاب التدريجي للتصورات التقليدية للعالم من مؤسسات الدولة السياسية والثقافية، فإن القطيعة التي تريد الحداثة إنجازها تنازلت، فيما يخص التطور الخاص للعالم العربي، لنوع مما يسميه عالم الاجتماع الفرنسي «جان بودريار» بـ «دينامية الخلط» بين ما هو تقليدي وما هو حديث، بل ويوظف الحديث لتكريس التقليد، ويستخدم التقليد لتبرير استعمال الحديث، وذلك كله للإبقاء على حالة التخلف الفكري والحفاظ على استمرارية البنى المُكرّسة للعتيق والتقليدي، والمُناهض لكل مبادرة حرة.

والقول بإن الفنون التصويرية أو التشكيلية هي تعبير من تعبيرات الحداثة لا يعني، بالضرورة، أنها مقوِّم حضاري غربي بامتياز، لأن كثيراً من الأعمال الإبداعية ذات الطابع التشكيلي مثلاً وجدت عبر التاريخ في أكثر من بقعة في العالم[٩] . إلا أن ما يميز العمل التشكيلي الغربي هو وجود اللوحة كحامل خصوصي لإبداع الفنان من جهة، ويكون الممارسة الفنية للمبدع تندرج ضمن سياق تبادلي تحكمه مقاييس اقتصادية وثقافية وتواصلية تجعل من مسألة التملك والمزايدة قيمة أساسية في التعامل مع الإنتاج التشكيلي من جهة أخرى. فضلاً عن أن هذا العمل، بحكم كونه يعبر عن الحساسية الجمالية للفنان أو للحركة الفنية في مرحلة من المراحل، يشكل – أي هذا العمل – مُكوناً من مكونات تاريخ الأفكار الغربية ومجالاً من مجالات رصد القيم وطبيعة النظرة للكون والمجتمع والتاريخ.

إن الممارسة التشكيلية الغربية، بمعنى آخر، يصعب النظر إليها مستقلة عن الحقل الثقافي الذي تتفاعل معه وتنفعل به. فالحركة الرومانسية أو التجريدية

أو التكعيبية أو السريالية تولّدت داخل سياقات ثقافية وفكرية جعلت من هذه الاتجاهات الجمالية اتجاهات ممكنة، سواء كانت تجلياً لموقف مُتساكن مع هذه السياقات أو تعبيراً عن احتجاج أو تبرم منها.

من ناحية أخرى، اعتاد الناس نعت الثقافة العربية بأنها ثقافة كلمة، وبأن الشعر كان، وما يزال، وسيبقى، «ديوان العرب»، وأن الخطاب الشفوي، أو الخطابة عموماً، يشكل أسلوباً رئيساً في التبادل الفكري العربي الإسلامي، غير أنه بالإضافة إلى ذلك يجب أن لا ننسى إن الثقافة العربية، لاسيما في تعبيراتها العالمة، هي أيضاً ثقافة كتابة وقراءة. وحينما نقر بذلك فإن الأمر يعني أن للثقافة العربية جوانب بصرية أساسية. فالكلمة المكتوبة تستدعي مجهوداً بصرياً لإدراكها وفهمها، أي إن القراءة، مهما حصلت داخل مناخ ثقافي تطغى فيه الكلمة المنظومة، فهي تفترض تدخل العين لتفكيك الرموز أو الكلمات المكتوبة، لاسيما إذا كانت النصوص مُرصعة بخطوط عربية ذات أشكال وحركات في منتهى البهاء والجمال[١٠].

وإلى جانب الثقافة العالمة المكتوبة، نسجت المُخيّلة العربية الإسلامية، عبر تاريخها الطويل، تراثاً فنياً وجمالياً غنيا بالرموز والعلامات والصور. وبحكم أنه لم يكن مخطوطاً أو مكتوباً، فإنه كان يشكل، وما يزال، في جل البلدان العربية الإسلامية، عناصر مكونة للفضاء اليومي للإنسان العربي، من سجاد وتطريز ونقش ومختلف منتوجات الصناعات التقليدية..الخ.

يتعلق الأمر، إذن، بخزان رمزي وفني متحرك، ينتقل من خلال التجربة والذاكرة، يحتل الجانب البصري فيه أهمية خاصة. لذلك فإن الثقافة العربية بقدر ما هي ثقافة كلمة وخطابة، فإنها تتضمن، بموازاة ذلك، حساسية بصرية بتعين الانتباه إلى قيمتها ومكوناتها.

لذلك فإن عملية إعادة النظر في فهمنا للفنون التصويرية في الثقافة العربية الإسلامية الراهنة تبدو مشروعة على أكثر من صعيد. ذلك أن التحديث الذي نهجته مختلف البلدان العربية، على مستوى البناء التحتي للمجتمعات وتنظيم المؤسسات وضبط الفضاء الاجتماعي والسياسي، لم يكن - هذا التحديث-، في حقيقة أمره، تحديثاً عاماً. لأن التحديث اختيار كلي لا يطبق في الاقتصاد والجيش ويلغى من المجتمع والسياسة والثقافة. ثم إن التحديث الاقتصادي لا يمكن أن يحقق نتائج إيجابية وملموسة دون أن يكون مسنوداً بحداثة فكرية. ولنا في تجربة بعض الأقطار العربية أمثلة موحية. ومادامت الرواية والمسرح والموسيقى العصرية والسينما والتلفزيون مجالات تعبيرية من إنتاج الحداثة، قد اعتنى بها المثقفون العرب بنسب متفاوتة، وأبدعوا فيها، بل واعتبروا أن إدماج هذه الحقول الثقافية العربية الحديثة والمعاصرة مسألة بديهية، فإن من المنطقي جداً أن ينشغل الفكر العربي بقضايا الرسم والتشكيل والسينما...الخ من حيث إنها مجالات إبداعية حديثة برز فيها أكثر من فنان عربي، ليس فقط على الصعيد العربي، بل على المستوى العالمي كذلك.

الذات المبدعة وسلطة الآخر

منذ بدايات الاحتكاك المباشر بالغرب، أنتجت الحركة التشكيلية والسينمائية العربية، مثلاً، تراكماً هائلاً يصعب على الفكر العربي تجاهله. لا شك في أن لكل قطر عربي تجربته الخاصة ومساره المميز، لكن إذا نظرنا إلى الإنتاج العام، سواء في الفترات السابقة، أو فيما ينجز الآن، فإنه يبدو من الممكن الحديث عن حركة تشكيلية أو سينمائية عربية لها روادها واتجاهاتها، معارضها ومهرجاناتها ونقادها، أسواقها وقنوات تبادلها. لا شك في أن الكلام عن هذه الحركة، وبهذه الطريقة، يستدعي شيئاً ما من النسبية ،لأنه إذا كان لهذه الحركة روادها واتجاهاتها فإن الحديث عن السوق يبدو إشكالياً سواءً على المستوى القطري أو

العربي، على اعتبار أن تداول اللوحة أو توزيع الفيلم يتم، بصعوبة كبيرة داخل القطر الواحد، وأحرى أن يتجاوز حدود الجمارك والقوانين العربية التي مازالت تعتبر اللوحة والكتاب والفيلم بضائع، مثل باقي السلع الأخرى، يتعين تأدية ضرائب على دخولها وخروجها داخل الوطن العربي.

فالحركة التشكيلية العربية، على سبيل المثال، مرت بمراحل متعددة، كانت المرحلة الأولى عبارة عن تبعية تامة للغرب، بوصفه مرجعاً وتقنية وأدوات... الخ. أما في المرحلة الثانية، فقد تميزت، حسب كثير من الباحثين، بتباعد نسبي من التجارب الغربية، أي أن الرسام العربي، في هذه المرحلة، انتقل من وضعية التابع المُتعلِّم إلى حالة إبداعية توفيقية، يحافظ على التقنيات الغربية وعلى بعض المرجعيات الأساسية في الرسم، ويدمج بعض رموز التراث العربي– الإسلامي وبعض علامات الفن الشعبي التقليدي.

في هذه المرحلة استهلك شعار «الأصالة والمعاصرة» بشكل لافت للنظر، وجرت نقاشات كثيرة لمحاولة إضفاء طابع المشروعية على هذه المرحلة التوفيقية في العمل التشكيلي.

وفي مرحلة لاحقة اهتدى الفنان العربي إلى نحت أساليب خاصة، تتفادى تكرار مرجعيات الغرب وتتجنب السقوط في أشكال هجينة، لا هي بالأصيلة ولا بالمعاصرة، بل خاضت مجموعة من الفنانين العرب تجارب إبداعية بالغة التميز والجمال، وعبرت عن قدرة كبيرة على الإنصات إلى تحولات المجتمع العربي الاجتماعية والسياسية والثقافية. وبالرغم مما يمكن أن يظهر من تجريد على بعض الأعمال، فإنها تكثف كثيراً من علامات الثقافة العربية والذاكرة الشعبية، وتبرز قضايا وهموم الإنسان العربي في علاقاته بذاته وبمحيطه وبالآخر.

وما يثير الانتباه في اللوحة التشكيلية العربية المعاصرة هو استلهامها لعدد كبير من العلامات الثقافية في التراث العربي- الإسلامي، سواء ما يتعلق فيه بالخط والكتابة أو ما يرجع إلى الثقافة الشعبية. وعلى الرغم من أن الرسام العربي جرَّب كل تقنيات وأساليب الغرب فإنه اهتدى، في سياق ممارسته، إلى توظيف مفاهيم الخط والكتابة والحرف العربي لدرجة أن هذه العناصر أصبحت من المقومات الرمزية والثقافية التي تميز اللوحة العربية بالقياس إلى التجارب العالمية، بل إننا من النادر أن نعثر على رسام عربي لم يدمج الخط أو الحرف العربي في فضاء لوحته، أولاً لأنه يحيل على ذاكرة ثقافية متميزة؛ وثانياً لأنه عنصر تشكيلي وتجريدي يمكن تطويعه داخل اللوحة بكل الطرق الممكنة وبسبب قدرته الكبيرة على التشكل، وإمكاناته الجمالية اللامحدودة.

إلى جانب الخط والحرف والكتابة فإن الرسم العربي المعاصر يتميز باستيحائه للعلامات والرموز الثقافية المختلفة التي أنتجتها الثقافات ما قبل الإسلامية، وهكذا نعثر على رموز بابلية وسومرية ويمنية وفرعونية وبربرية، وعلى إشارات تحيل على التصورات التقليدية للإنسان العربي، بل إن الرسام العربي يتخلى، أحياناً، عن الأسلوب المسندي ليضع تشكيلات جديدة بأدوات ووسائل شعبية حافظت عليها المُخيّلة العربية طوال العصور.

ويمكن القول أن التحقيب والتقسيم المُشار إليه - في مرحلة التعلم المباشر والتبعية، ومرحلة التوفيق والتبرير، ومرحلة الاستقلال والإبداع - لا يخلو من شيء من التعسف، ذلك أننا يمكن أن نعثر على فنانين مبدعين منذ بدايات الاحتكاك العربي بالغرب، كما أنه يجوز أن نجد الآن فنانين غارقين في تجريديتهم وانبهارهم المستمر بالغرب كمرجع وتقنية وأساليب. بل إن هناك من الباحثين والنقاد من يؤكد على استحالة التمييز والاستقلال عن الغرب طالما

أن فن الرسم الحديث يعتمد على اللوحة كسند أساسي، وما دامت أساليب تقديم وعرض هذا الفن تتم داخل المقاييس التي أنتجتها الغرب ومن ثم لا يُنظر إلى التجارب التشكيلية العربية إلا من زاوية إحالتها على إطار مرجعي غربي، وكأن الفنان العربي لا يمكنه أن يبدع إلا داخل الأطر التي أنتجتها الغرب.

فعلاقة الغرب والعرب، بالرغم من كل التحولات التي طرأت على طبيعتها، ما تزال مع ذلك، تطرح أسئلة كثيرة على الفنان العربي. ذلك أنه إذا كان هذا الفنان يجتهد في نحت أسلوبه التشكيلي الخاص للتعبير عن القيم الكبرى التي ينشدها المجتمع العربي في أفق نهضته، فإنه بالإضافة إلى ذلك، تواجهه على مستوى الممارسة، تلك العلاقة الإشكالية بين الشرق والغرب، لأنه يجد نفسه في مأزق فكري وفني يتعلق بالكيفية التي تمكنه من توظيف التراث الرمزي والفني العربي، وبأساليب الاستفادة من التجارب الحديثة للإبداع التشكيلي[١١] . هذا فضلا عن مشكلة التواصل مع جمهور يتحرك داخل مناخ ثقافي يتميز بنوع من «الأمية البصرية» التي لا تسمح بالتفاعل مع الأعمال التشكيلية التي يقدمها الرسام العربي.

فالفنون التشكيلية العربية في ارتباطها بالجمهور وبالنقد، تطرح، في هذه المرحلة، مشكلة الوعي الفني في الثقافة العربية المعاصرة. ذلك أن التحديث، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، لا يقتصر على المجالات المادية والإدارية والسياسية، بل يهم كذلك، قضايا الذوق والحساسية الجمالية عند الناس. من هنا ضرورة إدخال علم الجمال والتربية الفنية في المؤسسات التعليمية العربية، في مستواها الابتدائي والثانوي والجامعي. وكل حديث عن الثقافة العربية المعاصرة، أو عن المشروع النهضوي العربي لا يهتم بالقيم الجمالية والفكرية للفنون الحديثة، يبقى حديثاً ناقصاً. ذلك أن المجهود التنويري مجهود عام يشمل العقل والسلوك والذوق، وهي أدوات لثلاثة مجالات متكاملة: الفكر، والأخلاق والقيم الجمالية.

واعتباراً لما تقدم يمكن القول بأن أسئلة الصورة في الثقافة العربية، في واقع الأمر، لم تعد تخضع، بالضرورة، للتأويلات الاستشراقية أو التقليدية[١٢]. فتشابك الواقع أصبح أكبر من هذه التأويلات التي ألهت الفكر العربي - الإسلامي طيلة أكثر من قرن. فحتى أكثر البلدان العربية تقليدية ومحافظة بل ومقاومة لبعض مجالات الإبداع السمعي- البصري، مثل السينما، لا تخرج عن دائرة التأثير التصويري العالمي. ولم تعد فتاوى المنع والمراقبة قادرة على التحكم في الأنماط الإدراكية الجديدة التي تولدها ثقافة الصورة، أو صورة الثقافة. فهذه الأخيرة، نفسها، لم تعد تكتفي بأطرها التقليدية في التداول، لأن الاقتصاد المعاصر للصورة أتاح لها فرصا للتبادل والتوسع، بل وعمل على تطويعها داخل منطقه ونمط تواصله الخاص. النكوص إلى الوراء على صعيد ثقافة الصورة لم يعد ممكناً. وأكثر الأنظمة العربية مراقبة لشؤون الصورة هي أول من تستثمر إمكاناتها في سيرورة ممارسة وتكريس السلطة. لذلك فإن رهانات الصورة في الثقافة العربية المعاصرة لا تخرج على مستويين: مستوى تكنولوجي بما يفترض من تخطيط واستثمار وعقلنة؛ ومستوى ثقافي بما يستدعي من إبداعية وخيال وحرية وتجدد. وقبل هذا وذاك، فإن أكبر رهان يفرض على الثقافة العربية الإسلامية في الحاضر والمستقبل، هو رهان الذاتية العربية في تجذرها وتجددها، سواء في الصورة أو الكلمة أو في النص والسياسة. والقول بالذاتية هو تأكيد إبراز تعبيرات الوعي بالذات وبالآخر في سياق تواصلي حر ومتسامح يستلهم - أي هذا الوعي- مقوماته من المخزون الحضاري والرمزي العربي- الإسلامي الهائل، ليعيد بناء شخصيته الثقافية التي بها ينتزع موقعاً ما في التبادل الثقافي العالمي، وبدونها تنفلت منه شروط التميز وإبداعية الأصالة.

الـهوامش :

١– Luc Ferry ; le sens du Beau ; aux origines de la culture contemporaine ; Ed Cercle d'Art, Paris. 2002 , P 51

٢ – إيمانويل كانط: نقد ملكة الحكم؛ ترجمة غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٥، ص ٢٠٠.

٣ – Luc Ferry, op.cit, P 32

٤ – كانط، نفس المصدر السابق، ص ٢٧٧.

٥ – Régis Debray ; Vie et mort de l'image, une histoire du regard Dieu, Occident ; Ed Gallimard, Paris, 1992, P 227.

٦ – هانز جيورج جادامر: تجلي الجميل، ترجمة سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧، ص، ٦٥

Voir aussi ; Hans Georg Gadamer ; Vérité et méthode ; les grandes lignes d'une herméneutique philosophique ; Ed du seuil, Paris, 1976, P 27

٧ – أنظر أيضا، فريد الزاهي، العين والمرآة، الصورة والحداثة البصرية، منشورات وزارة الثقافة الرباط، ٢٠٠٥، ص ٣٦–٣٧.

٨ – محمد نور الدين أفاية: الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة؛ نموذج هابرماس، إفريقيا الشرق، بيروت، ٢٠٠٠ ص ٥٥.

٩ – أنظر شاكر حسن، آل سعيد؛ حوار الفن التشكيلي، مؤسسة عبد الحميد شومان، دائرة الفنون، عمان ١٩٩٥، ص ١١٢–١١٣

١٠ – Abdelkébir Khatibi, l'art contemporain arabe, Ed Al Manar/Institut du monde arabe ; 2001, P 125.

١١ – عبد الرحمن السليمان: الفن التشكيلي العربي، المحلية، العالمية، العولمة، مجلة البحرين الثقافية، عدد ٣٥، خريف ٢٠٠٣، ص ٥٨.

١٢ – هذا ما لم يعد يبرر طرح سؤال النظر والصورة كما تم كبتها في التراث العربي الإسلامي الكلاسيكي.

المحور الثاني

سلطة الفن بمواجهة مثلث الاجتماعي والاقتصادي والسياسي

مسارات للفن والسلطة

د. أمل نصر

مسارات للفن والسلطة

د. أمل نصر

يقودنا التأمل في علاقة الفن بالسلطة إلى مسارات عدة، وهي مسارات مختلفة ، إلا إنها تتقاطع في مناطق التقاء، لأن الفن كجميع الظواهر الإنسانية، لا يمكن فهمه مُنعزلاً. فالسلطة في علاقتها بالفن فى هذا التناول ليست دائماً سلطة فوقية، بل هي سلطة محيطة ذات اتجاهات عديدة متوالدة ومتفاعلة فيما بينها بشكل دائم ومستمر، من هنا كانت هذه المحاولة للمرور عبر بعض تلك المسارات ورصد علاقة الفن بأنواع عدة من السلطة.

إن الفن في حد ذاته يشكل جزءاً من منظومة السلطة الرمزية اللامرئية التي تضم إليها الدين والأسطورة واللغة والعلم، حيث تستخدمها السلطة الرمزية كأدوات للمعرفة لبناء العالم المحيط بوصفها أشكالاً رمزية ومعترفاً بها من قبل الجميع، «وهي سائدة فى وعى البشر بشكل لا بديل عنه، وهي بذلك تمارس دورها

فى تثبيت الواقع، وعمل ما يشبه الاتفاق الأخلاقى حول الموقف من الواقع ، ما يحول تلك المنظومة إلى أداة للهيمنة في يد مصالح الطبقة السائدة، لكونها دائمة ومكتملة وموضوعية ومُتفقاً عليها من الجميع . وهي سلطة لامرئية، ولا تمارس إلا بتواطؤ أولئك الذين يأبون الاعتراف بأنهم يخضعون لها بل يمارسونها»[1].

لذلك يشهد لنا تاريخ الإنسانية بحرص قوى السلطة الدينية والسياسية والاجتماعية على ضم الفن كسلطة إليها؛ للإيمان بدوره الفائق في دعمها وتأييدها، إلا إن الفن سلطة مقاومة ترضخ أحياناً وتنضوى تحت لواء سلطة أخرى، وترفض أحياناً أكثر، وتتمرد خارجة على كل محاولات الانضواء، وتسعى هذه الدراسة إلى اختراق تلك المسارات التى تتداخل في علاقة الفن بالسلطة.

الفن وسلطة العقيدة .. مدخل تاريخى :

للفن وسلطة العقيدة تاريخ طويل ، حيث يدخل معها في علاقة تلازمية بندولية الطابع بداية من سلطة المُعتقد السحري، وسلطة الكاهن أو العراف فى المجتمعات البدائية التى اكتسبها من امتلاكه لحكمة وتراث ومعارف جماعته، وتأثيره فيها من هذا المنطلق، ثم سلطة القوى المجهولة في مرحلة اكتشاف الإنسان للزراعة، حين بدأ الشعور بأن هناك قوى أخرى تتحكم في مصيره مرتبطة بفكرة المجهول والغامض والقدرات الخارقة للطبيعة، وأصبح الفنان هنا تحت سلطة الالتزام تجاه مبادئ وعقائد يوجه إليها حاسته الجمالية(**)، ثم عرف تاريخ الإنسان الطريق لظهور طبقة الكهنة الحقيقية التي زعمت القداسة فيما بعد، كما كان في الحضارات القديمة وعلى رأسها الحضارة المصرية القديمة، وذلك لما كان لديها من قدرات ومعارف غير عادية أتاحها لها وضعها الاجتماعي كصفوة معفاة من أداء جميع الأعمال العادية.ومن ذلك الوقت ارتبطت السلطة بالصفوة أو النخبة.

وظهرت في الفن المصرى القديم المنافسة ما بين الصناع لتكوين الصفوة المُختارة لدي مقار البلاط الملكي. وكان الكهنة والحكام أول من استخدموا الفنانين وذلك لمدة طويلة، وكانت تسمى أماكن العمل ب»الورش» والفنان كان يعمل إما متطوعاً، أو يعمل بتكليف مقابل أجر، أو يكون فناناً من الأسرى، فعرف الفنان منذ ذلك الزمن العمل تحت سلطة الكهنة والبلاط الملكي.

والفن قديماً كان مُقتصراً على أداء الأعمال التي يطلبها السادة، وكان الجزء الأكبر من الإنتاج الفني مُؤلفاً من هدايا نذرت للآلهة ومتطلبات عبادة الحاكم، وكان الكهنة والأسر المالكة معاً جزءاً من نظام كهنوتي واحد، والمهمة التي كان الفنان مُكلفاً بها هي إنتاج شيء يمجد أرواحهم ويخلد ذكراهم، وقد سمح الكهنة للملوك بأن يكونوا آلهة، ومن جهة أخرى سمح الملوك ببناء المعابد للآلهة والكهنة لكي يزيدوا من شهرتهم الخاصة، فكلا الطرفين كان يود أن يفيد من نفوذ الآخر، وكلاهما كان يريد أن ينتفع من الفنان في الصراع من أجل المحافظة على السلطة الملكية أو الكهنوتية.

وبالانتقال إلى الفكر الإغريقي نجد أن أفكار الفلاسفة الإغريق حتى أرسطو باستثناء السفسطائيين كانت تتجه إلى الإنسان وكونه عضواً في مجتمع، وأن هذه العضوية تفرض عليه بعض الالتزامات، والقيود التي يمكن أن يقوم عليها المجتمع الصالح، ولا تحفل كثيراً بالفرد إلا على أساس إنه عضو في هذا المجتمع، وانطبق ذلك بالطبع على الفنان. وحينما ظهر الاسكندر، اتجه لبناء إمبراطوريته وتجميع السلطات في يده، وقد كان هناك تغير ملحوظ في مركز الفنان في عهد الإسكندر الأكبر، حيث ارتبط ارتباطاً مباشراً بالدعاية التي كان يقوم بها لصالح ذلك القائد المنتصر. ذلك لأن عبادة الفرد التي نمت من عبادة البطولة الجديدة هذه كانت لصالح الفنان، إذ جعلته مانحاً للشهرة، وأكسبته هو ذاته الشهرة في

الوقت نفسه. وقد أدى الطلب على الأعمال الفنية وكذلك الثروات التي تراكمت في يد خلفاء الإسكندر، إلى زيادة هائلة في استهلاك الفن ونموا فى قوة تأثيره.

أما في العصر المسيحي فقد تغيرت وظيفة الفن الاجتماعية، فقد كانت دلالة العمل الفني جمالية أساساً في العالم القديم، إلا أن تلك الدلالة قد تغيرت في المسيحية تغيراً تاماً ذلك لأن وجود فن لذاته أمر لا يمكن أن يسمح به الدين، ولقد كان الفن من حيث هو أداة للتعليم الكنسي أعظم قيمة من العلم، وذلك على الأقل في الحالات التي كان الهدف فيها انتشار الدعوة على أوسع نطاق ممكن؛ فقد كانت الأعمال الفنية إنجيل الفقراء ومن هنا خضع الفن لسلطة الدين حتى إن الرأي السائد في العصور الوسطى المبكرة هو أن الفن لا يعود ضرورياً لو كان في استطاعة كل شخص أن يقرأ ويتتبع سلسلة مجردة من الاستدلال. فالفن كان يُنظر إليه أصلاً على أنه ترضية للجماهير الجاهلة التي يسهل تأثرها بانطباعات الحس، ولم يكن يسمح له أبداً أن يكون مجرد متعة للعين. فالطابع الإرشادي للفن هو أبرز سمات الفن المسيحي في مقابل الفن عند القدماء[٢] .

من هنا فإن فن الأيقونة لم يظهر كفن من أجل الفن، ولكن كفن من أجل الكنيسة يتحدد مضمونه وفق احتياجاتها، وتشابك محتوى فن الأيقونة مع تطور تقاليد الكنيسة بشكل كامل؛ إلى حد أن معرفة وتفهم تلك التقاليد سيكونان ناقصين دون معرفة وتفهم الأيقونة، وفى الفن الأرثوذوكسى المسيحى .. لايقر الجمال إلا من خلال قدرته على خدمة نماذج الإيمان. وطبقاً لذلك يقول القديس جون شريسوستوم رئيس أساقفة القسطنطينية (٣٤٧ـ٤٠٧م): «إن كل حيوان، أو نبات جيد ليس بسبب شكله أو لونه، لكن بسبب الخدمة التى يقدمها»[٣] .

وأصبح للكنيسة السلطة المطلقة، لذا فقد كان الفن البيزنطي الفن المسيحي

بالمعنى الصحيح، فقد كانت الكنيسة الكاثوليكية في الغرب تريد أن تكتسب من السلطة ما كان بالفعل في يد الإمبراطور في بيزنطة، وكان الهدف الفني في كلا الحالتين واحداً، هو أن يكون الفن تعبيراً عن سلطة مُطلقة، وعن عظمة تفوق البشر، وكانت المطالبة بتبجيل الشخصيات واحترامهم، لذا فقد كان هناك مظاهر مُتعددة في ذلك العصر تؤدي كلها إلى فرض شروط واحدة على الفن، وتعبِّر عنها قوالب أسلوبية واحدة، هذه المظاهر هي النزعة الشكلية في طقوس الكنيسة والبلاط ومحاولة الحكام الزمنيين أو الزعماء الروحيين خلق رموز لسلطتهم عن طريق الفن.

عصر النهضة وإنتقال السلطة

أتى عصر النهضة برد فعل مُعاكس لفكر القرون الوسطى، وكان انعتاق الفرد السمة الأساسية الأولى لعصر النهضة. فقد تحرر الفرد من سلطة الانضباط الكاثوليكي الطويل وتطلع إلى التحرر في كل الميادين. ومنذ بداية عصر النهضة بدأ التمرد على تلك السلطة، وقد كان أكثر العناصر جدة في مفهوم الفن في عصر النهضة فكرة «العبقرية»، الرأي القائل أن العمل الفني من خلق شخصية لا تخضع إلا لذاتها، أى شخصية خارجة عن حدود أى سلطة.

وظهرت فكرة وحدانية الفنان العبقري وعناده، ومثلت اتجاهاً فكرياً لم يظهر لأول مرة إلا في مجتمع عصر النهضة. وذلك لطبيعته الديناميكية التي أتاحت له أن يقدم للفرد فرصاً أفضل من تلك التي كانت تقدمها الثقافة المبنية على سلطة الكنيسة في العصور الوسطى. وقد ازداد احتياج أصحاب السلطة إلى الدعاية مما أوجد في سوق الفن طلباً يفوق ما كان على العرض أن يلبيه في الماضي، ومع نمو الطبقة الوسطى البورجوازية وما يتصل بها من مجتمعات، بدأت فكرة الفنان المستقل عن السلطة تظهر بشكل أكثر وضوحاً، وعند عباقرة النهضة تأكد استقلال الذات بعيداً عن سلطة الكنيسة[٤].

ويروي شربل داغر في إحدى دراساته طُرفة عن الفنان الإيطالي دوناتيلو فى القرن الخامس عشر عندما رفض نزع قبعته إجلالاً لمطران «بادو» (اسم منطقة إيطالية) بحجة أنهما متعادلان في الأهمية، أي إن المطران فى الكنيسة هو بأهمية الفنان في المجتمع، وحملت تلك الطرفة دلالات عدة وتداولتها جميع الأوساط: الفن يستقل عن الكنيسة، ويقف إزاءها وقفة الند للند، وتبدلت بالتالي علاقة الفنان بمواقع السلطة. طُرفة أخرى يرويها شربل: يبعث الثرى فرنسيسكو غونزاكا برسالة إلى مُمثله في روما يأمره فيها «بالطلب إلى الفنان ميكل أنجلو مع فائق الاحترام والتقدير التكرم والتفضل والتنازل لتنفيذ وإنتاج لوحة لي تبعاً لذوقه) ويضيف(لايعنينى كثيراً ما إذا كان العمل الفني لوحة أو منحوتة) يعنيني فقط الحصول على عمل فني من وضعه، وإذا حدث مصادفة أن سألك عن الموضوع الذي نرغب فيه فقل له إن رغبتنا تقتصر فقط على الحصول على عمل منتج وفق إلهامه الخاص».

إذا تأملنا هذه الرسالة سنجد أن هناك علاقة جديدة غير العلاقة السابقة التي كانت تضع الفنان في خدمة الكنيسة أو صاحب السلطان ،وكان فيها يرسم تبعاً لتوجيهات أسياده. هذا ما يتضح في صورة جلية في الرسالة التي تشير إلى تبدل العلاقة بين الفنان وبين أصحاب المال والسلطة ،ولم يعد في خدمة أحد، وما جرى لمايكل أنجلو جرى للفنان جيوتو أيضاً، حيث كانت تصله دعوات مشابهة من الأسر الثرية في العديد من المدن الإيطالية التي انتشرت فيها السياسة المعروفة ب «رعاية الفنانين». وتؤكد المصادر التاريخية وجود قوائم بأسماء الفنانين الإيطاليين في ذلك الوقت تسهل للأسر الحاكمة الاتصال بهم في محترفاتهم. وبذلك شهد عصر النهضة تغيراً هاماً في وضعية علاقة السلطة بالفن[٥] .

وبعد عصر النهضة حاول العديد من الفلاسفة والنقاد والعلماء والأدباء والساسة والمفكرون القضاء على تبعية الإنسان للمعرفة المكتسبة ولسلطة الكنيسة، لصالح نظرية الوجود التي تقول بمقدرة الإنسان على الحياة مستقلاً عن أية سلطة في هذا الكون العقلاني. وكانت الحركة الرومانسية محاولة رائعة لكشف عالم الذات عن طريق جهود مُفردة للنفس وحدها، كانت إظهاراً خاصاً لذلك الإيمان بقيمة الذات الفردية، وبقيمة الفرد، الذي راح الفلاسفة والساسة يبشرون به في العالم حديثاً[٦].

انتقال السلطة للسياسة

إلا أن السلطة الجديدة التى كان على الفن مواجهتها بعد عصر النهضة هى سلطة السياسة. وإذا كان مفهوم السلطة عبر العصور قد حمل بالكثير من الدلالات فقد بقي التصوّر السائد المُسيطر هو أن السلطة هي السلطة السياسية، إذ كان غالباً ما تُعرَّف السلطة، بأنها سلطة الدولة، أو السلطة السياسية، وأنها عبارة عن مؤسسات وأنظمة وأجهزة، تُخضِع المواطنين أو الرعايا لقوانينها داخل حدود دولة ما. لذلك فإن مفهوم السلطة السياسية يُشكّل نظاماً من السيطرة، والهيمنة، التي تمارسه فئة ما على فئة أخرى، متخذة صوراً عدة منها صورة التسلط على الفن واحتواء سلطته لصالحها.

من هنا اقترنت الصورة الأولى للحرية في التاريخ بالمفهوم السياسي حين استشعر الإنسان أن النظم السياسية تحد من أفعاله، وتحقق هذا بوضوح في المطالبة بالتحرر من سلطة الدولة والكنيسة، نظراً لامتداد نفوذهما إلى الفن والعلم وكافة مناحي الحياة ،وبدأت تثار علاقة السلطة بالحرية، فالسلطة تعمل على ثبات النظم بينما حرية الفرد تعمل على تغييرها من هنا حدث التضارب الدائم بينهما.

وأتوقف هنا عند عدة محطات في تاريخ علاقة السلطة السياسية بالفن سنناقش أهمها وأكثرها تاثيراً:

تطور علاقة الفن بالسلطة فى عهد الثورة الفرنسية

مثلت الثورة الفرنسية نموذجاً للربط الوثيق بين الفن والسلطة السياسية، فبقيام الثورة واستيلائها على السلطة عام ١٧٨٩ كان سعيها الأول تكريس المبادىء الكلاسيكية الجمالية في الفن، وقد ربط أعلام التنوير بين مساهماتهم الجمالية التي عكست فكرهم التنويرى الشمولي وبين النظرية الجمالية الفلسفية التي قامت في العصر اليوناني القديم، حيث كان الفن وثيق الصلة بالشعب والحياة الاجتماعية والسياسة، وأيضاً استجابة لموجة الولع بالقديم وما تبعها من اهتمام بفنون الحضارات القديمة. من هنا بدأت الرعاية الرسمية للفن العمل على ازدهاره، لأن الفن يمثل من جهة الدلالة على العصر والمستوى الذهني والأخلاقي للشعب ومن جهة أخرى لأثره السياسي والاجتماعي فى بناء الدولة، مما يحتم على الدولة رعايته عملاً بمبدأ أن «الغنى الفني يجب أن يصبح زينة ودين الشعوب الحرة».

من هنا تم الاعتراف بالمذهب الكلاسيكي مذهباً رسمياً لفن الدولة، إلا إن هذا الفن على الرغم من الحيثيات الأولى التى تبنته الثورة من أجلها، أصبح غير مناسب لجمهور الشعب والطبقة البرجوازية والأثرياء الجدد؛ حيث كان يحتاج تذوقه إلى ثقافة لاتينية واسعة في الأساطير والأدب والفلسفة والتاريخ التي تربى عليها سابقاً أبناء الطبقة الأرستقراطية. ونتيجة لذلك ظهر التيار المُعادي له والداعي إلى إبداع قوالب فنية جديدة تعكس هموم المرحلة والجمهور الجديد، ورفع شعار أن يصبح الفن فرنسياً وطنياً وأن يكون مؤرخاً لمجد فرنسا وعزتها، لا مؤرخاً لمجد اليونان والرومان. من هنا تراجعت منظومة الصور الفنية الدينية

والميثولوجية لتحل محلها منظومة الصور الفنية المعاصرة الدالة على الواقع السياسي والاجتماعي الجديد كصور المعارك والانتفاضات والحروب وموت البطل وظهرت الملامح الأولى للرومانسية في فن التصوير .

إلا أن ما تمخضت عنه الثورة من أحداث مثل الصراعات الداخلية بين تيارات قادتها، والحصار الأوروبي وحملات بونابرت على الشرق وأوروبا، ونهوض الطبقة البرجوازية الجديدة التي تتشكل في معظمها من الجنرالات وقادة الجيش والتجار والأثرياء الجدد، لتُشكل سلطة جديدة فرضت شروطها على الثقافة والفن، فأخضعت الفنان لعملية العرض والطلب بعد أن أصبح حراً من جمهوره القديم الكنيسة والبلاط، وأخضعت الفن لذوق الطبقة الجديدة وتطلعاتها وطموحها ولسياسة جديدة قائمة على توظيف الفن لخدمتها تحول معها الفنان إلى عامل مأجور. نتج عن ذلك حدوث تراجع لفنيَّ النحت والعمارة كفنون ضخمة ومُكلفة واحتفالية المنحى، وازدهار فن التصوير خاصة اللوحات التاريخية والبورتريه لقدرتهما كأجناس فنية على تسجيل مآثر «الفردية» و«الجماعية» وحب الظهور والاستعراض والتفخيم. فالذي كان يصنع تاريخ فرنسا فى أوائل القرن التاسع عشر هو البرجوازية المُتحكمة بزمام السلطة السياسية والاقتصادية وأيضاً الفنية [٧] .

وعكس صالون باريس بداية من عام ١٧٩٩ هذا التحول ،ففاض باللوحات المُكرَسة لتمجيد بونابرت وحروبه وعائلته وجنوده وقادة جيوشه ونجوم الطبقة البرجوازية الجديدة، وكان لبونابرت تدخل مباشر بوصفه حاكماً لمصالح الطبقة البرجوازية الحاكمة في تأكيد هذا المسار الفني، إذ كان يشرف مباشرة - في تدخل سلطوي سافر - على اختيار الموضوعات وتنفيذ الفكرة، واختيار الفنانين، وتوزيع الجوائز، وافتتاح الصالونات .

وإذا كان علماء التنوير قد طرحوا ما أسموه بأزمة الروح التي أرجعوها لسيادة مبدأ الفن للمتعة والفن كأداة تزيينية والفن المُسلي اللذيذ في عصر الروكوكو مُتمثلاً بمنظومة الصور الفنية التي قدمها فن التصوير عن مشاهد الحياة وبيئة النخبة الأرستقراطية القائمة على الحواسية والمتعة والترف والاستعرضية والميل للخفة والترف، فإن الفن انتقل بعد الثورة الفرنسية من سلطة الطبقة الأرستقراطية التى تسخرّه للتعبير عن مظاهر حياتها الزائفة إلى سلطة قادة الثورة لخدمة مفاهيمهم وتكريس دوره لخدمة السياسة، ثم سلطة طبقة البرجوازيين الجدد الذين استخدموه لتسجيل مآثرهم الشخصية، مما أدى للرد الفعل القوي الذى قدمته الرومانسية وناهضت به السلطة والنظام البرجوازي السائد في فرنسا بسبب رفضها للواقع والتاريخ ومحاولة خلقها لواقع مغاير. (شكل ١ وشكل ٢).

القهر السلطوي السياسي للفن : تجربة الفن الروسي

بحلول ثورة ١٩١٧(***) شهدت روسيا نظاماً سياسياً جديداً أعطى نموذجاً غير مسبوق في القهر السلطوي السياسي للفن، وبالرجوع إلى أوائل سنوات الاتحاد السوفيتي، نجد حضوراً واضحاً لفنون رواد الطليعة، إلا أن البلاشفة قد استطاعوا تغيير القيم الفنية التى كانت سائدة في روسيا. فقد تم رفض الأساليب الحديثة، بسبب كونها حركات وجدت قبل الثورة ولذلك ارتبطت بالبرجوازية (الطبقة الوسطى). فأصبحت الواقعية الاشتراكية ردّ فعل ضد تبني هذه الأساليب الفنية السابقة. وفي منتصف العشرينيات، بدأ التحرك نحو الواقعية بعيداً عن اتجاهات الطليعة الروسية، عندما أصبح واضحاً أن العمال والفلاحين وجدوا مثل هذا الفن غامضاً وغير مفهوم. ولم تستطع الطبقة الجديدة التي استلمت السلطة السوفيتية والمكونة من العمال والفلاحين أن تستوعب وتتقبل الفن التجريدي القائم على مبدأ الذهنية والتحليلية والتي تتطلب ثقافة

الصورة المجردة، ومثلت تيارات الحداثة قوالب جمالية غير مفهومة بالنسبة لها خاصة وأن فناني الطليعة قد عاشوا في ظل ثقافة الغرب وما أنتجه من تيارات الحداثة.

وقد قوّضت الثورة الملكية الخاصة بما فى ذلك المعارض التجارية التي كانت مخرجاً لمبيعات الفنانين والمزايدات عليها ،وبالتبعية أصبح جامع اللوحات الغني غير قادرعلى العمل كراعٍ للفنون، كما أمّمَت الدولة المقتنيات الفنية الخاصة بالطبقة الأرستوقراطية واختفت التركيبة القديمة للرعاة الأرستقراطيين والتجار الأغنياء؛ التى طالما وفرت الرعاية للفنانين، وكان لها أثر كبير على تطور الفن الروسي. كما تغيرت أيضاً بالكامل كل أيدلوجية الفن وعقيدته. وأصبح الفن تحت الحكم الاشتراكي عمومي الإنتاج، جمهورياً في التعبيير وفي المحتوى السياسى. وساهم العديدِ من الفنانين المستقبليين والتكعيبين بالإضافة إلى الفنانين التقليديين في هذا الفن السياسى. كما بدأت مدارس الفنـــون برامــــج مجـانية الفنـون، مثلما فرض (لينين) برنـامجاً فنياً يسمى الدعاية التذكاريةِ لإحياء أبطالِ الثورة.

ومن المؤكد أن السبب في دخول الفن في القضايا الأيديولوجية والسياسية كان إيمان الساسة بمدى تاثيره وسرعة وصوله إلى الشعب وكذلك سرعة رد الفعل تجاهه. أصبح الفن أقرب أن يكون انعكاساً للعالمِ الجديد وقوى بنائه ضمن المنظومة الاجتمــاعية. وتبعاً لذلك كثيراً ما هوجم المفهوم الجمالى للفن. كما اتهم الفنان بانغماسه في متعته الشخصية وأن دوره غير ضروري ضمن وجهة النظر المادية العمالية.

وعندما ظهرت محاولات غير الثوريين والمتدخلين الأجانب لإعادة الحكم

القيصرى لروسيا ، كان لابد للثورة من البَدْء في توحيد المثقفين حول فكر وعمل موالين للحزب والدولة، فأُغْلِقت كل منظمات الفن المستقلة ليبدأ الترويج لطريقة فنية سوفيتية رسمية. وبالفعل انتهى التنوع في الفن عام ١٩٣٢، عندما تولى (ستالين) الحكم. ودعم قوته بشعار (كل شخص يُشارك في بناء الاشتراكية في بلاد موحدة) فذوّب كل التجمعات الفنية ، وفرض اتحادات موحدة في عموم البلاد لها الولاية على كل من الكتــاب، والفنانين. وألغيت كل المجموعات الفنية بمرسوم حكومي. وسيطرت الدولة بشكل كامل على الفن والفنانين. من خلال تأسيس (اتحاد الفنانين) لفرض رقابة أيديولوجية على الشكلِ والطريقة والمحتوى، إذ كان بوسع هذا الاتحاد أن يمنح ويمنع المهام للفنانين، والمكانة، والإجازة للأعمال الفنية، كــما كان بوسعه تننظم كامل الحياة الفنية في الاتحاد السوفيتي. ونتيجة ذلك ساد الفن الأكاديمي المُسَيَّس المعروف بالواقعية الاشتراكية من الثلاثينيات إلى الخمسينيات. (شكل ٣)

وفي عــام ١٩٣٤ أعلنت الواقعية الاشتراكية أسلوباً رسمياً، حيث انتهى الاجتماع الأول للكتّاب السوفيت إلى تأسيس مذهب الواقعية الاشتراكية (وكان قابلاً للتطبيق في كل الفنون) وأصبح تقديم صورة للولاية السوفيتية الجديدة شيئاً مُقدَّساً في المذهب الرسمي للواقعية الاشتراكية الذى أخضع الفن لطلبات الحزب والحتمية الاقتصادية للخطط الخماسية.

وأزيلت فنون الطليعة الروسية، والفنون الغربية من محتويات المتاحف للمساعدة على فرض عزلة ثقافية وفق التسييس الضيق للفن. وبحلول عام ١٩٣٧ اختفت عملياً أعمال الطليعة عن البصر، ومن كامل التواريخ السوفيتية لتلك الفترة. فالواقعية الاشتراكية فن مشروط بالسياسة، والذوق العام الشائع المحافظ، وما يتذوقه القادة والحكام، والمكتب السياسى. وبالرغم من أنها

حركة مثالية فى أفكارها، إلا أنها عارضت كل المثاليات الأخرى، وأرادت تجميد النبوئيةِ المستقبلية في الفن مع تقديم عالم مثالى خيالي كحقيقة ثابتة للحاضر(٨).

النازية : سلطة موازية

على صعيد موازٍ حدث هذا تماماً في ألمانيا تحت لواء النازية فى العام نفسه عام ١٩٣٧ حيث ذكر هتلر: «إن كل هذه الفنون التكعيبية والتعبيرية والتأثيرية، ليست لها علاقة ما بشعبنا الألماني ... إن كل هذه التخيلات ليست قديمة ولا حديثة ولكنها ببساطة اللجلجة المفتعلة لأناس أنكر عليهم الرب بشاشة العبقرية الموهوبة فعوضها لهم بهدية من الانحراف والخداع»، ثم أطلق هتلر على هذا الفن اسم «الفن المنحط» بعد أن أحرق في فيينا صور كوكوشكا وجورج جروز ومؤلفات فرويد(****).

لقد عمد النازيون - وقد كانوا من ألد أعداء التيار الحديث في الفن - إلى تشويه دعوته بإجراء المقارنات الضافية بين الوجوه والأجساد في لوحات المعاصرين وعلى الأخص في لوحات التعبيريين الذين لقوا من النازية صنوف العذاب والتحقير، وبين الصور المُستخرجة من سجلات المرضى والمصحات المختلفة. وبذلك قدم النازيون بدورهم صورة من أشد صور مُمارسة السلطة القسرية ضد الفن تكشف في الوقت نفسه عن مدى خشية السياسة من سلطة الفن في حالة عدم انضواء تلك السلطة تحت لواء إملاءات القوى السياسية.

وما يثير الحيرة ويؤكد أن القضية ليست في الاتجاه الفني ولكن في مدى استجابته للانضواء تحت سلطة السياسة، أنه «عندما احتل النازيون النرويج حاول رجال هتلر دعوة إدوارد مونش للتكريم وعرضوا عليه أن يصبح واجهة

ثقافية لبلاده تحت علم النازي وعندما لم يتجاوب معهم صادروا بعدها بثلاث سنوات في ألمانيا ٨٢ عملاً من أعماله الفنية بالمتاحف، والمجموعات القومية باعتبارها فناً مُنحطاً يروج للفساد»[١٠] .

وعلى صعيد آخر مواز زمنياً، تواجدت السيريالية التي كانت من أشد الاتجاهات الفنية إزعاجاً للسلطة السياسية، حيث كانت تتحد مع كل مبدأ ثوري، فقد أصدر السيرياليون الفرنسيون بياناً مُشتركاً مع جماعة كلارتي الشيوعية ضد الاستعمار الفرنسي للمغرب، وأقاموا عام ١٩٣١ معرضاً لشعوب المستعمرات الفرنسية بعنوان «الحقيقة حول المستعمرات» رداً على معرض سابق أقيم فى العام نفسه عرض المواد المنهوبة من الشعوب المستعمرة بغرض تمجيد سلطة الاستعمار. وتحالف أندريه بريتون مُنظّر السيريالية مع ليون تروتسكي أحد زعماء الثورة الشيوعية في روسيا، بعد أن التقيا فكرياً في مبدأ الحفاظ على حرية الإبداع بعيداً عن سلطة الدعاية السياسية، فجمعا أفكارهما المشتركة في بيان «نحو فن ثوري»، الذي يقول أحد مقاطعه التي صاغها تروتسكي «إن الفاشية الهتلرية، بعد أن صفت في ألمانيا كل الفنانين الذين عبروا عن حب الحرية، ألزمت أولئك الذين كانوا بوسعهم أن يوافقوا على الإمساك بقلم أو ريشة بأن يجعلوا أنفسهم خدم النظام ويحتفلوا به حسب الأوامر «ما يهم على وجه الخصوص فيما يتعلق بالإبداع الفني، أن يتحرر الخيال من كل إكراه، ألا يخضع مُطلقاً وبأي ذريعة من الذرائع لقيد يكبل به... إذا كان على الثورة أن ترسي، من أجل تنمية قوى الإنتاج المادية، نظاماً اشتراكياً قائماً على التخطيط المركزي فإن عليها فيما يتعلق بالخلق الفني أن ترسي منذ البدء وتضمن نظاماً فوضوياً من الحرية الفردية. لا أدنى إكراه. لا أدنى أثر للقيادة»[١١] . وبالطبع فقد تم نفي تروتسكي، وأجهضت ، وأفكاره المثالية فيما يتعلق بالحرية الفنية ولم تدخل حيز التنفيذ في بلاده نظراً لما آلت إليه أحوال النظام الروسي.

هزيمة السلطة السياسية لفن الطليعة

بالعودة مرة أخرى إلى تجربة الفن الروسي نجد أنه نتيجة لهذا الاندفاع نحو الواقعية والرغبة في التوصل إلى هدف مُحدَّد للفن، بدأ فن الطليعة بالاختفاء. كما ترك فنانو الطليعة فن التصوير بشكل تدريجي ، لشعورهم أنه أصبح أكثر عمومية. وكمثال على هذا، فإن (ماليفتش) النصير البارز للفن التجريدي في وقت الثورة، وبعد أعمال التفوقية (السوبارماتيزم) (المربع الأسود – أبيض على الأبيض، (شكل ٤)، بعشر سنوات، عاد إلى أسلوب أكثر واقعية، يتسق مع مبادىء الثورة. (شكل ٥) .

وفي عام ١٩٣٢ كتب «ثورة العمال في المقدمة.. المهمة الرئيسة للمصور السوفيتي ستكون خلق لوحات فنية عظيمة». وقال أيضاً «في العشرينيات، بدأ العديد من فناني الطليعة الروس الانتقال التدريجي إلى التصويرِ التصوري عن الناسِ قبل كل شيء، اشتياقاً إلى الرجال الجدد. وهذا تضمن الانتقال من تجريد الطليعة إلى التشخيص والشخصية الفوتوغرافية، والواقعية الاشتراكية». وبناءً على ذلك توجه العديد من الفنانين إلى مجالات أخرى مثل: التصميمات، والفنون التطبيقية، والملصقات السياسية، والهندسة المعمارية. لكن الفنانين الذين لَم يستوعبوا هذا التغير استبعدوا، أو هاجروا من الاتحاد السوفيتي، مثل (كاندنسكي) الذى شعر بأن إبداعه لن ينمو فى السياقِ الاجتماعي والسياسيِ الجديد، لذا غادر إلى برلين. وحدث مصـــير مُماثل (لشاجال)، و(جابو)، و(بيفسنير).

وتبعاً للمذهب الاشتراكي عادت كل السلع المادية ووسائل الإنتاج إلى ملكية المجتمع، مُتضـــمنة الأعمـــال الفنـــية، ووسائلِ إنتاجها. وأصبح الفَن أولاً وقبل كل شيء أداة دعائية، وتم عرض معظم الناتج فى البنايات العامة. وكان يتم تقدير مكانة الفنانين طبقاً لأهمية الموقعِ الذى تعُرض فيه أعمالهم.

وهكذا، أصبح "أفضل" الفنانين هو من اختيرت لوحاته للعرضِ فى الوزارات الحكومية الهامة أَو المعارضِ الكبرى.

وبعد وفاة (ستالين) فى عام ١٩٥٣ بفترة قصيرة أصبح واضحاً للجميع أن الواقعية الاشتراكية فَقدتْ حيويتَها. وفى اجتماع الحزب عام ١٩٥٢، علق (سوسلوف) قائلاً «بأن الفن السوفيتى أصبح حلوى فارغةَ ، واتبع الفنانون، النظرية الرسمية بشكل مُرتعد وهذا أدى إلى الركود».

وفي السياقِ التاريخي، كان اتجاه الفَن السوفيتي بشكل عام يظهر كالبديل المحتمل الوحيد نظراً؛ لأن البلاد كَانت في حالة حرب سياسياً، مع العالم بأكمله. وأصبح أي شكل للتجريب مرفوضاً. والتعددية في تفسير الفن مرفوضة. الواضح والمفهوم كَانت البدائل المقبولة الوحيدة. فاللوحات التذكارية، صنعت طبقاً لكل القواعد المطلوبة، وكان لابد لاسم اللوحات أن يشرحها ويتممها. مثل هذه اللوحات أنتجت وأعيد إنتاجها بكميات جماعية. وكَان الهدف من نشرها على مدي واسع وواضح، ليكون أسهل على الناسِ تصديقها.

بذلك يكون الفن الروسي قد قدم لنا حالة تاريخية خاصة من سطو السلطة السياسية على الفن ولكن علينا أن نتابع التأمل فالحتمية التاريخية تقودنا سريعاً إلى شاطيء آخر مُواجه ومُناقض تماماً في فكره لكنه مُتفق مع التجربة الروسية في إيمانه بسلطة الفن والسعى لامتلاكه كأداة للهيمنة السياسية:

سلطة الفن فى عصر العولمة

بدأت الحرب الباردة بين الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتي سنة ١٩٤٧ إذ أخذ كل من المعسكرين يطارد الآخر في العالم الثالث، في ظل الانقلابات

والحروب الإقليمية، وفى أروقة الأمم المتحدة، حيث حاول كل منهما تعطيل مشروعات الآخر باستخدام حق الفيتو.

على أن الحكومة الأمريكية وجدت أن هذا لا يكفي لإزالة الشيوعية من طريق الرأسمالية، ومن هنا اتجهت السياسة الأمريكية إلى تصويب ضرباتها على جبهة الثقافة العريضة بما تشمله من أفكار وفنون وآداب وعلوم، وكل ما يتعلق بالكلمة المقروءة والمسموعة والمرئية، لإيمانها بلا شك بقدرة السلطة الثقافية على تغيير وعي الشعوب. فأخذت الحكومة الأمريكية تعمل بذكاء على تغيير تحتي لمعالم السلطة الرمزية اللامرئية واستغلال دور هذه السلطة في تثبيت الواقع، وقبوله كشكلٍ سائد لا بديل له في وعي البشر، بما يسمح لها باستخدامها كأداة لإدارة مصالحها وتأكيد سيادتها. وبالطبع ساعد تفوقها التكنولوجي وامتلاكها لوسائل الاتصال الحديثة فيما بعد، في تحقيق هذا الدور. في محاولة متواصلة لتغيير أذهان الشعوب وتشجيعها على كراهية النموذج الشيوعي، بتقديم النموذج الرأسمالي الأمريكي ثقافياً، والعمل على استزراعه في مختلف البيئات، وذلك عن طريق جهاز المخابرات المعروف اصطلاحاً بالـ C.I.A ليتولى الجانب الثقافي في الحرب الباردة، وكان من أهم أعمال هذا الجهاز تكوين واجهة ثقافية تمهد الطريق أمام المصالح الأمريكية في الخارج، وذلك من خلال برنامج سري يتمتع بالحرص الشديد على أن يبدو وكأن لا وجود له.

وبدأ الأمريكيون في افتتاح المراكز الثقافية في مختلف بلاد العالم لتقديم الثقافة الأمريكية، ومن خلال ذلك استطاعت أمريكا أن تعيد بناء البنية الثقافية في العالم، بما يؤدى إلى كراهية الشيوعية والسعي وراء النموذج الأمريكي. ويؤكد هذا أهمية الثقافة في التأثير على الوعي، حيث يتم من خلالها تدريجياً التخلي عن نمط قديم واكتساب نمط آخر. لذلك عندما سقط حكم الشيوعية في الاتحاد

السوفيتي لم يجد هذا السقوط مقاومة من الجماهير التى كانت تتشرب على مدى أكثر من أربعين عاماً وبالتدريج الثقافة الأمريكية [١٢] .

وبالتالى استطاعت أمريكا من خلال تغييرها معالم السلطة الرمزية ـ التي يشكل الفن أحد أركانها الهامة ـ أن تهييء الجميع لقيادتها للعالم، وأن تُكرّس الفن كسلطة رمزية لتقديم أيديولوجية مُضادة للشيوعية: أيديولوجيه الحرية الأمريكية. فكيف يمكن أن تكون قوة عظمى دون فن ملائم؟ من هنا تبنت صفوة أمريكا الثقافية (التعبيرية التجريدية) حيث كانت في رأيهم تعبيراً عن هذه الأيديولوجية، ولأنها لم تكن تصور أشخاصاً أو أشكالاً، ولأنها كانت صامتة سياسياً، فإن التعبيرية التجريدية كانت المُعادل التشكيلي الأنسب لهذه المرحلة، حيث كان يُنظر للحداثة الأوروبية وللفن الحديث على أنه كله شيوعي. وعلى ذلك فسرّت السلطة الأمريكية جميع المدارس من التكعيبية حتى السيريالية بأنها تسعى إلى التخريب، ونظرت للحداثة الأوروبية على إنها جزء من مؤامرة عالمية لإضعاف قوة أمريكا.

من هنا تحملت التعبيرية التجريدية الدور السياسى لها ، واقتحمت بها أمريكا المشهد الفني الحداثي ١٩٤٦ نتيجة لترويج الفن التجريدي أثناء الحرب الباردة في الخمسينيات، باعتباره مُمثل الثقافات «الحرة» للديمقراطيات الغربية في مقابل ديكتاتورية الواقعية الاشتراكية. حيث ربطوا بينها وبين الحرية التى يدعيها النظام الأمريكي، إذ اعتبرت الحرية شرطاً للإبداع ، وربطت هذه الحرية بالمفهوم السياسي للديمقراطية.

ففى عام ١٩٣٩ بمناسبة افتتاح المبنى الجديد لمتحف الفن الحديث قال الرئيس الأمريكي الراحل روزفلت «لا يمكن للفن أن ينمو إلا متى كان الناس

أحراراً كي يعبروا عن ذواتهم، وأن يتولوا بأنفسهم تنظيم طاقاتهم وإطلاق العنان لصلاحيتهم. إن شرط وجود الديمقراطية هو ذاته شرط وجود الفن. وما نسميه حرية سياسية يُفضي إلى الحرية في الفن. فإنْ استحال المجتمع إلى نمط لا حَيدة فيه، وإلى كتيبة تنصاع لأوامر صارمة - إشارة نقدية وتلميحية واضحة للنظام الشيوعي - أي إلى حياة يستبد بها الروتين، أضحي من المُتعذر على الفن والفنانين البقاء. اسحق الشخصية المُتفردة في المجتمع لتسحق الفن بدوره. شجع أوضاع الحياة الحرة، تشجع الفن بدوره»(١٣).

ومن أمريكا انطلقت معظم الاتجاهات الفنية المُؤثرة في الفن المعاصر واتخذت الفنون أحد وسائل تدعيم سلطتها الثقافية على العالم، وأصبح هناك انصياع عالمي لسلطة الصورة التي يبثها (الإنترنت) طوال الوقت والتي مارست حضورها الفعال وأصبحت من مصادر التجربة الإبداعية للفنان في اتجاهه الفني وصوره وأشكاله وقضاياه وموضوعاته. وشهدت الستينات تحولاً مركزياً في العواصم الثقافية، فلم تعد باريس واجهة العالم، بل نيويورك وواشنطن من أهم المراكز الثقافية والتجارية للفن، وبانتهاء الحرب الباردة لصالح أمريكا أصبح الفن متأثراً بالهيمنة المبنية على نزعة أيديولوجية تأصيلية للثقافة الأمريكية.

سلطة الفن فى المجتمع المعاصر ... مُقاربة جديدة

بناءً على ما سبق طرحه، وصل الأمر إلى أن يرى البعض أن دور الفن في الحياة المعاصرة أصبح مُهمشاً، واختصر دور هذا الجمالي في أغلب الحالات إلى مجرد أداة في حروب الثقافات والأيديولوجيات والهويات. إن الذي يُحدد هذا المعنى من ضعف وثانوية الفن المعاصر، هو تلك الفكرة المُضمرة في تركيبة المجتمع الحديث، والتي تقول إن الواقع في مكان والفن فى مكان آخر، وإن

مراكز قوة هذا الواقع إنما هي التكنولوجيا الرقمية، العولمة الاقتصادية والتسلع المتزايد. ومع التطورات المُتسارعة في تقنيات المعلومات والإنترنت، بدا أن التغيرات والإبداعات الثقافية والجمالية تقع في فضاء المعلوماتي والافتراضي أكثر مما تقع في فضاء الجمالي.

لذلك لا يبدو مُفاجئاً أن علم الجمال مع بداية الألفية الثالثة تطغى عليه رؤى النهايات والتلاشي والنزوع إلى إعلان "نهاية الفن «مُدلِّلة على حقيقة غياب القوة النقدية في الفن المعاصر. وفي هذا تقدم نظريات هيدجر وأدورنو فيما يتعلق بوضعية الفن في سياق سيطرة التكنولوجيا، وأشكال السلطة والقوة الحديثة الناتجة عنها، إمكانية مُقاربة جمالية جديدة، مما يُمكن من فهم جديد ومختلف للدور الاجتماعي والثقافي للفن. كما يتعلق العنصر الأهم في هذه النظريات بعلاقة الفن بمفهوم القوة والسلطة، مثلما يرتكز على كيفية قراءة حالة "لا قوة" و"لا سلطوية" الفن في المجتمع المعاصر.

ويطرح د. محمد على سليمان سؤالاً هاماً فى هذا السياق: هل الفن في ثقافة العولمة في القرن الحادي والعشرين مجرد عن القوة والتأثير؟ أم إن هناك حقيقة جديدة يمكن لنا أن نكتشفها في فكرة "لا قوة" الفن، أي الفن المُتحرر من أشكال وأوهام القوة والسلطة؟ هنا تبدو صفة «اللا قوة» المُلحقة بالفن بشكل بديهي، كدلالة على غياب فاعلية التأثير، بالإضافة إلى إنه يُعبِّر عن الذهنية التي تقارن قوة الأعمال الفنية بالقوى الاجتماعية السياسية، للبرهنة على أن الفن لا يملك أي فعالية أو تأثير في تغيير الواقع مقارنة بتلك القوى. وبكلام آخر، يبدو الفن في عالم يتحدد من خلال التقنيات الحديثة للسيطرة والتحكم مُجرداً من إمكانية التأثير والدلالة. غير إننا إذا تفحصنا علاقة الفن المعاصر بأشكال القوة والسيطرة في المجتمع التكنوقراطي المعاصر، سوف نكتشف إمكانية

حقيقية لفهم جديد للفن ودوره. وفق هذا الفهم الجديد، لا تعني صفة "اللا قوة" المُلحقة بالفن بالضرورة، الافتقاد إلى القوة والتأثير، بقدر إشارتها إلى التحرر والانعتاق من آليات القوة وتقنيات السيطرة. وهكذا تغدو "لا قوة" الفن وانعتاقه صفة إيجابية ومُؤشراً على مُغايرة الفن لتكنولوجيا إنتاج القوة وآليات التحكم في فضاء الوجود الحداثي. وبما أن أشكال القوة المعاصرة هي في طبيعتها تكنو- معلوماتية، فإن قوة الفن وفعاليته في عالمنا المعاصر تكمن في قدرته على كشف وتعرية الطبيعة التكنولوجية لأشكال القوة والسلطة الحديثة، وفي قدرته أيضاً على طرح الأسئلة حول القدرة المتزايدة لتلك الأشكال على الانتشار والسيطرة على مُرتكزات الوجود الإنساني الحديث[١٤] .

سلطة السياق

يقودنا مسار السلطة والفن هنا إلى نطاق أكثر اتساعاً: هل بالفعل إبداعات الفنان مُحاصرة بزمنها؟ كما قال أندريه مالرو فى مقاله «سيكولوجية الخلق» الذي نشره عام ١٩٤٢، وما إذا كان هذا دليلاً على أن الفنان إنما يخضع لسلطة بعض القيم الأصولية في زمانه، وأن هناك سلطة أكثر اتساعاً وتأثيراً على الفن هي سلطة السياق؟ لذلك، سنحتاج هنا إلى التوقف قليلاً عند مفهوم فكرة السياق. لقد كانت فكرة السياق من أقوى أفكار القرن التاسع عشر تأصلاً وأكثرها تأثيراً في جميع المجالات، والمقصود بها هو أن الشيء لا يمكن أن يُفهم مُنعزلاً، وإنما يُفهم فقط بدراسة أسبابه ونتائجه وعلاقاته المتبادلة. ومن ثم تطرقت الفكرة لتلمس نطاق الفنون من خلال مجال النقد، فقد كان مُفكرو القرن التاسع عشر يريدون أن يجعلوا النقد «علمياً» وذلك لإعجابهم بدقة العلوم ويقينها، ومن جهه أخرى فقد راعتهم ذاتية الأحكام النقدية والخلافات التي لا تنتهي بين النقاد،من هنا ظهر ما سُميَّ بالنقد السياقى. كما انتقلت الفكرة أيضاً لتؤثر بوضوح في مجال تاريخ الفن.

فقد طُرحت فكرة السياق وسلطته لتأخذ حيزاً بارزاً فى كتابات أحد أشهر مؤرخي الفن: «فولفلين» Woelfflin (١٨٣١– ١٩٠٨) الذي كان أستاذا لتاريخ الفن في جامعتيّ ميونخ وزيورخ على التعاقب) من أنصار رأي معين، والذي عبر عنه في عبارته الشهيرة «تاريخ الفن بلا أسماء» إذ يُنسب كل تحول في النظم والأساليب إلى روح العصر، حيث لن يستطيع أي فنان تجاهل أوضاع العصر وحدوده. فهي تتحكم في رؤيته الفنية، وتحدد له مفردات لغته الفنية. فهو يستطيع إثراء الأشكال الفنية، ولكنه لا يستطيع أن يتجاهل المشكلات التي تطرحها. ويرى فولفلين أن وسائل الرؤى الفنية وأساليب التمثيل الفني لها تاريخ خاص يتجاوز الأذواق القومية والفردية. ومن الخطأ الاعتقاد بأن الاتجاهات والغايات الذاتية دائمة التغير، وأن لكل فنان ذخيرة من الوسائل والأساليب التي يستعين بها وفقاً لمشيئته. فكل فنان يتزود من بداية طريقه برؤية فنية تفرض عليه وبأسلوب يتحكم في طريقة تعبيره الفني بحيث يرى الأشياء من خلال صيغ وأشكال لا فضل له في ابتكارها، بل ويرغم على الرسم باتباع خطوط مُحددة، وعلى اختيار الألوان والمتوافقات اللونية تبعاً لضرورات العصر.

وبعبارة أخرى أقر فولفلن فكرة سلطة السياق، وأنكر دور الإرادة والاختيار في التعبير والإبداع، أو حتى في اختيار الفنان مضمونه الفني. وهكذا تكون هناك قوانين منظمة للفن، في جميع خطواته، بغض النظر عن المؤثرات الخارجية كأحداث المجتمع والبيئة والتكوين النفسي للفنان. ويذكر فولفلين أن الاطراد بين الفنون التشكيلية في أي عصر نابع من ضرورة داخلية كامنة في روح العصر، أي لا يمكن التغلب أو التمرد عليها. ومن حسن الحظ أن روح العصر لا تثبت على حال، فهي تتغير وتتبدل وفقاً لقوانينها الطبيعية، بغير تدخل من البيئة أو الفنان على السواء.

ووفقاً لمفهوم السياق من المُتعذر أن نضع عملين فنييِّن من عصرين مختلفين في كفتيَّ الميزان الواحد، وإنما يُقاس كل منهما في سياق الإطار المرجعي الخاص به، وهذا ما أسماه توماس كون ب «تعذر السياق».

وبالطبع أُنتقد مذهب فولفلين وما فيه من تعنت صارم، وقد اضطر إلى تصحيحه، في بعض المواضع فقط، حيث اعترف بدور الفنان وإيجابيته، بيد إنه لم يتراجع عن فكرته الأساسية عن سلطة الضرورات الموضوعية الكامنة في كل عصر التي تتحكم في العمل الفني، ويضطر الفنان إلى اتباعها، لأنه لا يتمتع بحرية تزيد عن حرية الاختيار بين مُمكنات في نطاق ما تفرضه عليه روح العصر. والفنان حر في اختيار ما يصادفه من تقنية وقوالب وأساليب وموضوعات، وإذا توهم أن هذه المقومات من صنعه كان مُخطئاً تماماً مثلما يخضع الصانع للحرفية المهنية وأدواتها ويضطر إلى استعمالها إلى أن تبطل ويبتكر العصر - وليس الأفراد - أدوات جديدة تحل محلها.

وتوصل فولفلين إلى نتيجة وهي الفصل بين عالم الفن والحياة المحيطة به، وكأن التفاعل بينه وبين السياق الاجتماعي وهماً، وبذلك يكون الفنانون من أهل الأبراج العاجية ولا يلزم أن يتلقوا أو يتعلموا ليعرفوا خصائص أسلوب عصرهم، لأنه سيتكشف من خلال أعمالهم حتى إذا لم يعوا ذلك. وهكذا فسر فولفلين قضايا عويصة في تاريخ الفن التشكيلي، مثل اتجاه الأخوين فان أيك في هولندا في القرن الخامس عشر إلى الطبيعية الحديثة كأمر محتوم، وليس من خلال الاختيار الفردي، وكذلك اتباع ليوناردو دافنشي للكلاسيكية، ورفض كارافاجيو للمانيرزم.

وهو يرى أن كلمة «أسلوب» توحي بالتفاعل بين إرادة الفنان ومواهبه،

وبين الغايات التي يمليها العصر، ومن ثم لا مجال لحرية الفنان الكاملة في إبداع عمله، بغير خضوع لروح العصر ومستلزماته، فالفنان يواجه معايير مُحددة للذوق والأساليب والموضوعات وأشكال تنظم له مادته الفنية، وهو ما ينطبق على مقولة «هيجل»، إن تاريخ الفن عبارة عن تعاقب أساليب وأساليب مضادة.

هذه كانت آراء فولفلين. وربما صحت نظريته في حالة أصحاب الأسلوب الواحد، ولكن من الصعب انطباقها تماماً على العصر الحديث والتقلبات الأسلوبية (عند بيكاسو مثلاً)، لقد اهتم بالتعميم والجوانب المشتركة ونسي الفروق الدقيقة الهامة، التي تفرق بين من ينتمون إلى العصر الواحد. فالأعمال الفنية تبدو في نظر المتذوق المتحرر من أي نظريات فلسفية أو تاريخية منفردة تماماً، وليست أحداثاً في تيار الإبداع الفني[١٥].

وبالطبع كان هناك تيار مواجه، يُعارض إلى حد التطرف فكرة سلطة السياق مثل الفيلسوف الإيطالي «كروتشه» (١٨٨٦ – ١٩٥٢)، إذ يرى أن كل عمل فني تعبير حدسي فريد. وبذلك لا يوجد تاريخ فن، ولكن يوجد تاريخ أعمال فنية وفنانين راد يبدعون، على اعتبار أن العوامل الخارجية لا تقيّم أعمالاً فنية ولا يمكن تصنيف الفنون في نظام معرفي. ويقف وراء وجهة النظر هذه افتراض بأن الفنانين– وبالتأكيد كل الأشخاص خلال التاريخ – كائنات حية مُنعزلة ومُنفصلة تماماً عن الظروف المكانية والزمانية.

وهنا طمح النقد الفني لأن يزيل المعوقات التي تمنع هذا التحديد، أوتقييم العمل كونه فناً أو لا فن. لقد رفض «كروتشة» المواد والتقنية، والمعنى، والسيرة والتاريخ الاجتماعي والثقافي، وتاريخ الأفكار، لأنه يعتبرها أموراً خارجية وغير ذات صلة بالاعتبارات الفنية[١٦].

إن كل عمل فني، وفقاً لوجهة النظر هذه، شيء منفرد يُدرك في فراغ إبداعي، يستبعد المكان والزمان كمُسببات للحقيقة، حيث يفترض عدم وجود المجتمع. ومُحصلة هذه الفردية المُفرطة فوضى تاريخية، وهي وضع يتسم بعدم التواصل مع أو فهم منتجات التاريخ الإنساني.

إلا أن هناك بعض الباحثين الآخرين توصلوا إلى رأي أكثر اعتدالاً من الرأيين السابقين، يؤكد أن الرؤية التي يحققها الفنان الناضج قد تصدر عن حدسه الفردي، إلا أن هذا الحدس الفردي قد تمت تنميته حتماً بواسطة مجتمعه. ويستطيع الفنان الاعتماد مبدئياً على حدسه، وذلك بأن يستخدم تفسيراته الخاصة بالحضارة ونظرته إليها مجرد نقطة بدء لطرق العالم غير المُحدد، أو قد يستطيع أن يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالإطار الذي أقامته حضارته وأن يستخدم حدسه في تقديم هذا الإطار في صورة كاملة مصقولة، وأن يزيد من الانتباه إليه، وأن يحيط به إحاطة أكثر فهماً[١٧].

العولمة وتقويض سلطة السياق

رسخت العولمة لفكرة التجوال واللامكانية، أي التخلي عن الجذور ونزع السياق والتاريخ الأصلي للعمل الفني، وتجاهلت فكرة أن العمل الفنى يحتفظ بهالته وسحره في الموقع الجغرافي والتاريخي الذي يكون، وهو في إطاره البيئي والمكاني الخاص، يرتبط بعالم كامل من المدلولات الثقافية، وبشبكة من المعطيات الحضارية التي لا تنتقل بانتقال الأثر، ولاترحل معه من مكان إلى آخر... وربما يتفق أحياناً أنه يصبح غير قابل للفهم ولا يروق للإحساس الجمالي فى بلد آخر اعتماداً على أن هناك فوارق بين الثقافات، وبالتالى خلق فوارق بين الاحتياجات الجمالية لكلٍ منها. إلا أن العولمة جاءت فأطاحت بكل تلك المفاهيم، وأقرت مبدأ خلخلة السياقات (نزع السياق والتاريخ الأصلي للعمل الفني).

لقد أصبح الفنانون يظهرون بشكل واحد، حتى إن معارض الفن المعاصر في جميع أنحاء العالم تظهر جميعاً متشابهة، والواقع أنه يندر إدراك الفن المعاصر عند تقديمه من خلال العروض الدولية في سياقاته الأصلية، بل يجب أن يستقرىء المُشاهد المجال والخلفيات الفكرية للفنان العارض، وهذا ما يبرر في الوقت الحاضر عدم كفاية تأمل العمل الفني فقط، حيث يحتاج المرء إلى مزيد من المعلومات والمناقشات، أو أن يهدف الفنان العارض إلى تقديم فن لا يرتبط بمكان وسياق مُحدد، أى يهدف إلى تقديم فن عالمي، مُتماشياً مع مفهوم العولمة.

ويحاول الفنان إعادة التوازن لفقدان المكان الخاص والسياق التاريخي والاجتماعي للفن من خلال استراتيجيات مختلفة. أحدها هو تأمين الفن والإعلان عنه من خلال نظريات، حيث إن «وطن» الفن الحالي لم يعد مكاناً مُعيناً، بل نظرية ما. وهذا هو المبرر الثانى لعدم قدرتنا على فهم الفن المعاصر بدون معارف ومعلومات مُعينة. ولكن هناك استراتيجية أخرى عن إمكانية التأثير المباشر للفن، وهى تهدف إلى جعل مكان وسياق الفن موضوعاً للفن وتصويره. ويعني ذلك أن الفن يحاول الإمساك بالمكان المفقود للعمل الفني (أو إيجاد مكان بديل له) وجلبه للمشاهد [١٨].

والسبب في هذا الالتباس هو أن الفن فقد سياقه، ولم تعد له جذور واضحة ومُحدّدة في أرض واحدة. من هنا نجد أن العولمة قد قوضت فكرة السياق ووقفت بالفن عند حدود جديدة بلا جغرافيا أو تاريخ.

وأخيراً : النقد .. سلطة الفن على ذاته

النقد هو الطرف الآخر فى العملية الإبداعية والمُفترض به أن يدعم سلطة

الفن، بأن يقدم له ويطرح اتجاهاته ونظرياته من خلال المناهج المختلفة، إلا أن الاقتراب من تاريخ الفن يكشف لنا حقيقة هامة، وهي أن النقد أيضاً يخضع لسلطة المعيار الفني للعصر، ويعمل كثيراً لصالحها ويتنازل عن دوره فى الكشف عن السمات الجديدة والتعريف بها، ودفعها للخروج لتشكل مساراً إبداعياً جديداً، ونستطيع أن نقول إن الفن قد مارس تسلطه على ذاته عندما وصل في مرحلة ما، إلى تقديم مجموعة مستقرة من المعايير المُلزمة لمن يبدعون، حيث يتحول إلى سلطة على كل جديد يأتي به مستقبل الفن، وهو بذلك يعوق بنفسه مسار إبداعه، ويمنع تلقف ما هو جديد وقد قدم لنا تاريخ الفن نماذج عدة، كان النقد فيها هو أداة تلك السلطة وقلمها.

بداية، النقد حسبما اتفق معظم مؤرخي الفن الاجتماعيين لا يمكنه تمثل البراءة، لأن ممارسيه يحتلون مواقع مؤسسية تتسم بأصول وسياقات اجتماعية خاصة ومن ثم تمتثل بتوجهات وأيديولوجيات خاصة، مُعتمدة في مرجعيتها على خطاب فرضي، ولكنه في حالة من التشكل المستمر مما يتنافى مع براءة الرؤيا التي يقدمون أنفسهم به.

ويكشف التحليل الاجتماعي المعاصر عن تعدد معايير التقييم داخل المجتمع الواحد فى فترة تاريخية ما. فالأحكام الجمالية المقبولة هي بالتحديد أحكام جماعات من الناس تشغل موضعاً استيراتيجياً مثل الأكاديميين، المفكرين، النقاد، وما إلى ذلك وتمارس تلك الجماعات سلطتها على الفن من خلال هذا الموقع[١٩] .

وقد كانت سلطة النقد تملى على العمل الفني في البداية من خلال المناهج النقدية المحددة. على سبيل المثال عرف النقد الفني في القرن السابع عشر النقد

المعاييري (القياسي) وهو النقد الذي يحدد معياراً يُعرف به قيمة العمل ويقيسها بناءً عليه، وعلى ذلك فكل عمل فني لابد أن تتوافر فيه صفات شكلية وتعبيرية معينة، وأن يكون مُرتبطاً بالتراث الإجتماعي، وأن يسهل تذوقه على كل أفراد المجتمع. ويُعد النقد الكلاسيكي الجديد neoclassical في القرون السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر، مثلاً جيداً لذلك النوع من النقد، حيث كان يُتخذ من العصر اليونانى الرومانى القديم «نموذجاً» لكل فن، وقد وضع قادة هذه الحركة– ولاسيما بوالو Boileau (١٦٣٦–١٧١١)– قواعد مفصلة لتقدير الفن، وكان يُعتقد أن هذه القواعد تصدق على نحو شامل. ومن هذه القواعد التي تُطبق على فن التصوير مثل: نبل الموضوع، انتفاء الجانب العاطفي، مثالية الهدف، الالتزام بقواعد علم المنظور الهندسى، الالتزام بالتظليل من خلال مصدر ضوئى بزاوية ٤٥ [٢٠]. وكان على جميع الفنانين الذين يريدون أن يحظوا بالتقدير أن يلتزموا بهذه المعايير.

ثم أصبح كل ناقد يمارس سلطته الخاصة من خلال معياره الذاتى الداخلي، فالمُمارسة النقدية مهما كانت درجة التجريد التي قد تتعامل بها مع العمل الفني، تحتوي في طياتها على نسبة حتمية من التطبيق، إذ أن الناقد حتى لو لم يكن فى كتابته النقدية أو النظرية أى إشارة مباشرة لعمل فني بعينه، أو لمجموعة ما من الأعمال، لا يستطيع أن ينفصل انفصالاً تاماً عن تراث قراءاته الخاصة، بل وربما يمكن القول أيضاً بإنه قد لا يملك إلا أن ينطلق من هذا التراث الذي يشكل «تصوره الأصل» عن الفن، أو مرجعيته الخاصة التي تمكنه من تكوين رؤيته النقدية أو النظرية.

فالنقد هو في أحد أبعاده على الأقل نقد تطبيقي، وإنْ لم يحتو على إشارات مباشرة لأعمال فنية معينة، إلا إنه يحتوي بالضرورة على إشارات ضمنية

لكيان ما من الأعمال، تشكل خلفية الناقد التي أصبحت جزءاً من وعيه الجمالي، والمنبع الذى يستمد منه معايير أحكامه ويقيس عليه مشروعية رؤاه. ويمكننا أن نقول إن لكل ناقدٍ مفاهيم مُحدّدة مسبقاً عن كل قيمة من قيم العمل الفني، وتتراوح هذه المفاهيم عمقاً واتساعاً من ناقد إلى آخر كذلك، إذ إن الناقد يستعير منذ البداية، مصدراً أو مضماراً تعريفياً للفن ينتمي في أصوله إلى فكر جمالي فلسفي معين.

من هنا يمارس الناقد دون أن يدري سلطته على العمل الفني، وبدلاً من أن يكون العمل الفني خاضعاً لسلطة منهج نقدي واحد ذي معايير مُحددة مُستمدة من روح عصره، أصبح خاضعاً لسلطات لامتناهية بعدد المتلقين ، حيث شهدت الدراسات النقدية المعاصرة تحولاً في اتجاه إرساء سلطة القاريء أو المتلقي، بعد تحول أسبق من مرحلة إعطاء الأولوية لسلطة الفنان، ثم إلى إزاحة تلك السلطة لتحل محلها سلطة العمل الفني، وأخيراً سلطة المتلقي[٢١] .

ويشهد تاريخ الفن بأن الكثير من الأعمال العظيمة لم تكن تنال ذلك التقدير في العصور التي أبدعت فيها لخروجها عن المعيار الذي اعتمده كل عصر لفنه، وشكل سلطة يمارسها نقاده على فنانيه، ولنا أن نتأمل النهايات المأسوية للعديد ممن نعتبرهم الآن فنانين عظام. على سبيل المثال ترنر وفان جوخ ولوتريك وموديلياني ومونش وغيرهم. ومن المفيد تأمل بعض النصوص التي عبرت عن سلطة المعيار الفني النقدي السائد ضد كل ما جديد ومُتجاوز له.

من الأمثلة التى نستطيع أن نوردها فى هذا السياق ذلك الهجوم الضارى من جانب الناقد والفنان «بنجامين هيدون» على أسلوب مايكل أنجلو فى معالجة الموضوعات القديمة خاصة التي صورها في «الكابيللا سستينا» بالفاتيكان

حيث يقول: «كل صورة من صوره، تبدو كما لو كانت تلقت إهانة، ومستعدة لتوجيه ضربة. وإذا ناموا فإنهم يبدون كما لوكانوا سيرفسون، وإذا تحركوا عندما يكونون مستيقظين، فإنهم يبدون كما لو كانت عضلاتهم ستتحطم»[٢٢]. (شكل ٦).

ذلك أن الناقد هنا لم يستطع أن يتفهم أثر تجربة الفنان كنحات على تجربته كمصور، وكان هذا وراء حرصه على إبراز الكتلة بشكل تفصيلي، ولا أن يتقبل الجانب الدرامي التعبيري الحاد أحياناً الذي أضفاه ميكل أنجلو على تصاويره، وذلك لاستكانة الناقد لتلك الصورة المثالية الناعمة التي قدمها معاصرو مايكل أنجلو، والتي كانت تشكل المعيار السائد وقتها في معالجة تلك الموضوعات.

ولنا أن نتأمل العداوة التي لقيها التيار الحديث في الفن من قبل جمهور النقاد، مثلما نجد ما قوبلت به الانطباعية في بدايتها - وهي الحركة التى غيرت مسار الفن الغربي الحديث، ووضعته على مشارف جديدة - من حركة نقدية عنيفة وعدم تقبل لما قدمته من خروج على المعايير السائدة أو سياق معيار العصر؛ فنجد أحد النقاد يكتب عما أطلق عليه سوء خلق مانيه في لوحة (الغداء على العشب - ١٨٦٢) (شكل ٧) كمثال على الناقد الجاهل بأشكال التصوير الجديد، واضعاً حيرته وعدم معرفته بها مكان ما رأى أنه محتوى بذيء[٢٣] . حيث قام بتصوير رجلين من الطبقة الأرستقراطية في كامل ملابسهما الرسمية تجاورهما إمرأة عارية والجميع يجلسون على العشب لتناول الغداء، وفي الخلفية امرأة أخرى تمد يدها لتملأ آنية من مجرى مائي. وربما يرجع الاعتراض ليس فقط على الشكل الفني الجديد، ولكن أيضاً على الملمح النقدي الذي يسخر من تلك الطبقة وينتقد تظاهرها الزائف بالقيم الأخلاقية.

ناقد آخر، يكتب بأن مانيه فى لوحته «أوليمبيا» (شكل ٨) قدم تحدياً وامتهاناً لذوق الجمهور وحكمه. فعندما عرضها عام ١٨٦٥ ثار النقاد في وجهه قائلين عن تلك المرأة التي صورها في اللوحة، «إنها نوع من أنثى الغوريللا. إنها مسخ دميم من المطاط محاط بالسواد. إنها نموذج التقط من أحط أوساط الصعاليك، ذات بطن صفراء مُقززة، ترقد على الفراش عارية، وتتحدى كل قيم الذوق الجميل والأخلاق الفاضلة». وعلق النقاد أيضاً على هذه اللوحة بأنها شيء مضحك، وقرروا أن الفن الهابط إلى هذا الدرك لا يستحق منهم حتى اللوم[٢٤].

حيث تخطى هذا العمل معيار التناول التصويري السابق للجسد الأنثوي الذى قام على فكرة تشيىء الجمال الأنثوي - النظر إلى المرأة كمادة أو كشيء وليس كذات - في رسم الجسد العاري الذى استقر لفترة طويلة عند كبار الرسامين فى عصور سابقة، فقد ربط بعض المفكرين بين ظهور الجسد العارى في عصر النهضة وبين ظهور الرأسمالية والنزعة إلى تصوير المُمتلكات - ومن بينها النساء - من خلال الوسيط الفني الجديد وهو التصوير الزيتى، إلى أن تحطم هذا المثال كما تقول الكاتبة فيونا كارسون بفعل واقعية لوحة مانيه «أوليمبيا» التي تصور امرأة عارية معاصرة تتخذ وضعاً يعكس قوة شخصيتها، وتحدق مباشرة في عين الناظر إلى اللوحة، الأمر الذي يجعلها تبدو وكأنها تتحدى وضعها السلبي كموضوع للتحديق فيه. وتطور الأمر إلى أن أصبح مفهوم التحديق Gaze أحد المفاهيم الهامة التى ناقشتها النزعات النسوية الجديدة Feminism [٢٥].

وعندما أقام الانطباعيون معرضهم الثاني عام ١٨٧٦ كتب ناقد الفيجارو يصف هذا الحدث قائلاً: «كُتب الشقاء على شارع ليبليتيه. ها هى كارثة جديدة تحل عليه بعد أن شب الحريق في دار الأوبرا. فقد افتتح عند ديران رويل معرض يُقال إنه للتصوير. يدخل المار المُسالم، فترى عيناه المذعورتان عرضاً فظاً..

خمسة أو ستة مخبولين بينهم امرأة، مجموعة من التعساء أصابتهم لوثة الطموح وحب الظهور فتلاقوا ليعرضوا أعمالهم».

وبعد سنة كتبت صحيفة أخرى عن هؤلاء الفنانين «إنه الجنون بعينه. إنه لإصرار على ما هو بشع وفظيع» وفى عام ١٨٨٠ كتب ناقد آخر يقول: «إننا نميل إلى الاعتقاد أمام لوحات بعض أعضاء هذه الجماعة أنهم مُصابون بمرض عضوي في العين. فهذه رؤية فريدة تبعث السرور في أطباء العيون والرعب في رجالات الأسرة المحافظة»[٢٦] .

ومن السهل أن نتابع مثل هذه الإشارة الهجومية المُماثلة في الكتابات النقدية عن التعبيريين والتكعيبيين وعن الوحشيين. حيث وصف الناقد الفني لويس فوكسيل القاعة التي عُرضت بها أعمال ماتيس وفلامنك وديران في صالون الخريف بباريس بأنها قفص للوحوش.

كذلك نستطيع أن نتابع ما كتبه الناقد الساخر «بيرتول» عن أعمال مونيه ونشره عام ١٨٧٦ في جريدتيّ «باريس» و«المساء»، حيث أبدى انزعاجه من أداء مونيه الذى اعتمد على ضربات الفرشاة المُتقطعة والمُهتزة والألوان غير المجففة ووصفه بأنه أداء يذكره بالصوف الملون، كما وصف مشهد الجليد في لوحة «منظر من أرجنتوي» (شكل ٩) قائلاً: «إن مونيه يعرف جيداً أن ضفة النهر في أرجنتوي لم تنسج من الصوف والقطن المُكوّن من خمسة ألوان، لكن ذلك لم يوقفه عن تصوير ما يدعي أنه انطباعي بهذا الشكل. وتوالت الانتقادات ليصف الناقد «سكوب» أعمال هذه الحركة بأنها تشبه رغوة الصابون» [٢٧] .

ويرجع ذلك النقد لعدم استيعاب الناقد لما أتت به الانطباعية من هدم لمبدأ

تمثيل الفراغ في اللوحات. فأصبحت اللوحة الانطباعية لا تملك مركزاً بصرياً محدداً لبناء البعد وتتصف بالقدرة على الانتشار في جميع الإتجاهات، وكذلك لأن الانطباعية عملت على امتصاص المكان وتفكيك التركيب الصلب للأجسام. ولم تقتصر على رد الواقع إلى سطح ذي بعدين، بل هي ترده داخل ثنائية الأبعاد هذه إلى نسق من البقع التى لا شكل لها وبذلك تخفف إلى حدٍ بعيد من ذلك التأثير الإيهامي للصورة وتتخلى عن القالب المكاني تدريجياً.

من هنا لم يكن بالأمر المُستغرب أن «يرفض المحكمون عام ١٨٦٣ أكثر من أربع آلاف لوحة استبعدت جميعها من الصالون السنوى بباريس، لأنها خرقت الأعراف خرقاً صارخاً، إلى أن أصدر الإمبراطور نابليون الثالث أمراً سامياً بتخصيص صالون مستقل تعرض فيه أعمالهم إذا راقت لهم الفكرة، على أن يُسمى صالون المرفوضين، وكان مما عُرض فيه لوحة مانيه الغداء على العشب الذي سبقت الإشارة إليها. وفي عام ١٨٧٤ افتتح باستوديو المصور الفوتوغرافي «نادرا» في باريس معرض ضم لوحات لثلاثين من أصحاب الثورة الفنية الجديدة الطامحين إلى تقديم أنفسهم للجمهور والنقاد كموجة موحدة رائدة لهذه الثورة. وكان المعرض الأول الذي يقام دون تدخل من الدولة أو هيئة محكمين تفرض معاييرها على المشاركين فيه، وكان هذا الحدث إيذاناً بميلاد فن طليعي وثوري معاً» (٢٨).

ويرجع كل هذا إلى أن الانطباعية كانت إنعتاقاً حقيقياً للفنان من أية سلطة، فقد اعتاد الفن لعدة قرون خلت الالتزام بمعايير من خارجه، مُملاة من سلطة دينية أو سياسية أو راعية للفنون، فجاءت الانطباعية لتخرج عن سيطرة الواقع على الفن الغربي بعد ما يزيد عن ستة قرون كان الفن يسعى فيها للتقصي الدقيق والمنظم لكل مظاهر العالم الخارجية. وقدمت رؤية تحول الطبيعة إلى عملية نمو وتحلل؛ فكل ما هو ثابت متماسك يؤول إلى تحولات، مُعبِّراً عن الشعور

بواقع مثير، حيوي، دائم التغيّر، وهو الشعور الذى بدأ بتغيير الاتجاه القديم في التصوير الآخذ بفكرة «المنظور». وقد نقض الانطباعيون بذلك قواعد التوزيع المتوازن، كما أثبتوا أنه لا توجد رؤية واحدة جاهزة للعالم الخارجي، وأن استخدام المنظور واللجوء إلى المسالك التي تفرضها التقنية والعلم الحديث لا تشكل جميعها وبالضرورة الإطار النهائي لفن التصوير، وبذلك كانت الانطباعية إحدى الثورات الكبرى في تاريخ الفن .

وتردد هذا التوجه النقدي أيضاً في استقبال النقاد لتحول كاندينسكي من التشخيص (شكل ١٠) إلى التجريد والتي بادر بها في مجموعة لوحاته التي أتمها في مدينة مونارو القريبة من ميونيخ وأسماها ارتجالات (شكل١١) ، ووصفها بأنها تبدأ من الطبيعة وتتجه ناحية التجريد، حيث «أغضبت هذه اللوحات النقاد في ميونيخ عندما عرضها في جاليري «تاون هاوس» واعتبروها تجديفاً في حق الطبيعة لا يمكن السكوت عليه، بينما كان كاندينسكى يبحث عن نزعة روحانية صامتة فى التصوير التجريدي» [٢٩] .

لقد كانت مثل هذه المقالات في أغلب الأحيان أحكاماً بالتحقير والجوع، بل وأحياناً بالنفي والحرمان من كل الحقوق. ويكشف لنا هذا كم تستطيع سلطة النقد غير الواعي أن تمارس دوراً مُضللاً بدلاً من أن تقدم بموضوعية للاتجاهات الفنية الجديدة.

وأخيراً، كانت هذه إطلالة على بعض المسارات لعلاقة الفن بالسلطة كشفت عن تلازم تلك العلاقة ومواجهاتها الدائمة، فتاريخ الفن يشهد بتلك المبادلات الدائمة بين الفن والسلطة، بل إن تاريخ الإنسانية كله يوشك أن يكون صراعاً بين السلطة من ناحية، وبين الحرية الإنسانية التي يعتبر الإبداع الفني أهم تجلياتها، من ناحية أخرى ...... وسيستمر هذا الصراع.

المراجع والهوامش:

١ – د. رمضان بسطاويسي: الإبداع والحرية، سلسلة كتابات نقدية، العدد ١١٩، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢ . (*) وفي هذا الصدد أشار الكاتب جيمس (James ,W) إلى تلك السلطة الرمزية من منظور علم نفس الإبداع، وذلك في دراسة قام بها حول «العلاقة بين الإبداع والمعرفة » قائلاً: «إن قوة العادة وقبضة العرف والتقاليد تهبط بنا إلى واقع ومستوى قليل الشأن، نحن غير واعين بعبوديتنا، وذلك لأن القيود المكبلة لعقولنا غير مرئية. إن كوابح هذه القيود تعمل في مستوى أدنى من مستوى الوعي. وهذه القيود هي المعايير الجمعية المتصلة بالقيمة، والأشكال الرمزية المتعارف عليها للسلوك، ومصفوفات مركبة تتضمنها محاور تحدد قواعد اللعبة، وتجعلنا ننساق إلى موقع الآلية الماهرة».

روبرت و. ويسبرج: الإبداع والمعرفة.. تحدى النظريات التقليدية، دراسة تضمنها كتاب: المرجع فى علم نفس الإبداع، تحرير روبرت ستيرنبرج، ترجمة محمد نجيب الصبوة وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة العدد ٩٩٧ ، ص ص٤٣٦ – ٤٣٧ .

(**) تستثنى العقيدة الإسلامية من محاولة احتواء سلطة الفن ليكون أداة لها.

٢– أرنولد هاوزر: الفن والمجتمع عبر العصور، الجزء الأول ترجمة فؤاد زكريا، دار الكتاب العربي القاهرة، ١٩٦٧، ص٧١ .

٣– www.rollins.edu.op-cit

٤– حسن الكحلاني: الفردانية في الفكر الفلسفي المعاصر، مكتبة مدبولي، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ٣٦ .

٥– شربل داغر: اللوحة العربية بين سياق وأفق، دائرة الثقافة والإعلام ، المركز العربي للفنون، الشارقة، ٢٠٠٣، ص ص ١٣٧ – ١٣٩ .

٦– سير موريس بورا: الخيال الرومانسي، ترجمة إبراهيم الصيرفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٧، ص ٣٠.

٧– زينات بيطار: غواية الصورة، المركز الثقافى العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٩، ص ص١٣٤ – ١٤٢ .

(***) ثورة ١٩١٧ قامت بعد سقوط القيصر الثاني نيقولا الثاني وتولى الحكومة المؤقتة الحكم، وقد بدأت في سان بيتر زبرج وانتشرت بسرعة لبقية البلاد، وبعدها شكل لينين زعيم الحزب البلشفى الاتحاد السوفيتي. وتلتقي صورة سلطة الدولة وممارساتها على الفن فى ثورة ١٧٨٩ في فرنسا بوضوح مع ثورة ١٩١٧ في روسيا وتعرض زينات بيطار فى دراسة

قيمة حول البونابرتية والستالينية فى الفن خاصة الجزء الخاص تحت عنوان مقاربة في ميكانيزم الفن والسلطة، ص١٥١ ضمن كتابها غواية الصورة والذى أشارت في مقطع منها ص ١٥٧ إلى «أن أدلجة الفن من قبل الطبقة الجديدة قد جعلت الفن خاضعاً كلياً للسلطة التى قادها العسكريون وسيطرت عليها الذهنية العسكرية في العقد الأول من الثورة سواء في فرنسا أو روسيا».

٨- فيروز سمير عبد الباقي: التصوير الروسى المعاصر بين الواقعية واتجاهات ما بعد الحداثة، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، ٢٠٠، ص ١٧٩ .

٩- أجزاء من مقالين للفنان سمير رافع أوردهما سمير غريب كملاحق في كتابه "الهجرة المستحيلة"، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩، ص ص ٢٢٦ - ٢٣٢ .

(****) قبل هتلر أحرق سافونا رولا بعض إنتاج بوتيشيللي، وأحرق بعض رجال الدين ومحاكم التفتيش بعض إنتاج الفنانين الإيطاليين الجدد في فجر عصر النهضة، حيث اعتبروا تلك الصور تشع فلسفة مادية أرضية ذات أثر معين على الناس يدفعهم إلى الاهتمام الدنيوي، ولم يكن رجال الدين يرضون عن هذا التأثير حيث إنه بصورة ما يسلبهم جزءاً من سلطتهم الدينية التي كانوا يسوسون بها البشر فى ذلك العهد ومن نفس المنطلق - مع اختلاف الأفكار - حكم فرانكو على بيكاسو بالإعدام لأن فنه كان فناً توجيهياً يخشى بأسه فرانكو، واعتقل عبد الهادى الجزار بسبب رسمه لوحة الكورس الشعبى لما حملته من ملمح انتقادي سياسي أزعج السلطة، وأمثلة أخرى عديدة فاض بها تاريخ الفن.

١٠- د. مصطفى الرزاز: التنقيب عن مصادر الإلهام، دراسة منشورة في كتاب النقد والإبداع «رؤى في التشكيل» مجموعة دراسات منشورة عن وقائع الندوة الفكرية التشكيلية، الشارقة ١٩- ٢٠ فبراير، ٢٠٠٦ ، ص ١٧٣ .

١١- سمير غريب: راية الخيال، دار الشروق، ١٩٩٣، ص ١٠٣.

١٢- فرانسيس ستون سوندرز: الحرب الباردة الثقافية. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢ ، ص ٩٨ .

١٣- د. نعيم عطيه: الفن الحديث- محاولة للفهم، سلسلة إقرأ، العدد ٤٧٣ ، مارس ، ١٩٨٢ ، ص ص ١٠٢ - ١٠٣ .

١٤- سؤال الحداثة في الألفية الثالثة الفن بين الجمالي والتكنولوجي، ترجمة د.علي محمد سليمان، باحث و أكاديمي متخصص في علم الجمال الحديث. نشرت هذه المقالة في مجلة التاريخ الأدبي الجديد الأمريكية. thawra.alwehda.gov

١٥- أحمد حمدي محمود: ما وراء الفن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣، ص ١٧١.

١٦- كلينباور: تاريخ الفن الغربي (وجهات نظر حديثة)، ترجمة خالد الحمزة المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة العدد٣٢٢ سنة ٢٠٠٢ ص ص ١٤ - ١٥.

١٧- إيردل جنكنز: الفن والحياة، ترجمة أحمد حمدي محمود، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٣.

١٨- شتيفان فايدنر: الفن فى عصر العولمة، ترجمة أحمد فاروق، فكر وفن، العدد ٧٦، ٢٠٠٢.

١٩- جانيت وولف:علم جمالية الفن وعلم اجتماع الفن، ترجمة ماري تريز عبد المسيح / خالد حسن، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ٢٢٨، سنة ٢٠٠٠، ص ص ١٣ - ١٥.

٢٠- جيروم ستولنيتز: النقد الفنى، دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة د. فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٣٤٥.

٢١ - ناقش هذه التحولات الناقد السورى محمد عزام في دراسة له بعنوان «تحولات النقد»، مجلة المعرفة ، وزارة الثقافة، سوريا ، ٢٠٠٤.

٢٢- د. السيد القماش: جويا، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة أفاق الفن التشكيلى، ٢٠٠٨ العدد ١٨، ص ١١٩.

٢٣- Thomson, Benda: Impressionism, New York, Hudson World of Art, p 189

٢٤- د. نعيم عطية: الفن الحديث: محاولة للفهم، ص ص ١٠ - ١٢.

٢٥- سارة جامبل: النسوية ومابعد النسوية ، ترجمة أحمد الشامى، العدد ٤٨٣ ، ٢٠٠٢، ص ١٨٣.

٢٦- د. نعيم عطيه: مرجع سابق، ص١٦.

٢٧- Thomson, Benda: Impressionism, New York, Hudson World of Art, p 189

٢٨- د. محمد راضى: ثورات الفن، جريدة الفنون، العدد ١١، نوفمبر ٢٠٠١، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص ١٠

٢٩- د. مصطفى الرزاز: مرجع سابق، ص ١٦٥.

أزمة الثقافة والفن..
سطوة العلم وظلال الصورة

د. مازن عصفور

أزمة الثقافة والفن..
سطوة العلم وظلال الصورة

د. مازن عصفور

تمهيد

عبر مسيرتهما الطويلة في التاريخ، لم تكن الثقافة والفن بمنأى عن انعكاسات العلم، كان ذلك منذ الإقليدية والفيثغورية القديمة التي صنعت جوهر الفن الإغريقي، مروراً بالنيوتونية التي شكلت جوهر الثقافة والفن النهضوي وانتهاءً بالثورة العلمية الآنشتانية في العصر الحديث والمعاصر التي أحدثت انقلاباً جوهرياً أيضاً في صلب الثقافة والفن المعاصر بشكل ثوري.

الواقع أن العلاقة تصاعدت بفعل التسارع العلمي المتواصل في النصف الثاني من القرن الماضي إلى ما نطلق عليه في أيامنا هذه الثقافة الرقمية Digital culture، ومن المؤكد أن المستويات لم تكن واحدة لانعكاس العلم على الفن، بل كان لكل حقبة من تاريخ البشرية الإبداعي خصوصيته في التفاعل مع العلم.

مفاهيم

على المستوى الاصطلاحي، ثمة ما يشير إلى تعسف العلم للفن والثقافة، وهو ضرب من الإيحاء المقصود بتعسف العلم لهما أي تجاوز كل مستويات الانعكاس والتأثير نحو السطوة والهيمنة الكاملة نظراً لما أحدثته الثورة العلمية الراهنة من تغيرات وتبدلات جوهرية في صلب الثقافة والفن المعاصر لجهة الشكل والخطاب والتواصل واللغة الفنية.

جاء مصطلح السطوة ملائماً في مرحلتنا المعاصرة نظراً لما أحدثته تلك «السطوة» من جدل ساخن يحتدم باستمرار في الساحات الفكرية والفنية العالمية، تفاوتت فيه الآراء وتضاربت الآراء حول مصير الثقافة والفن المعاصر، ما بين معارض ومؤيد لدور العلم في العملية الثقافية، معارضون رأوا أن سطوة العلم قضت على الجوانب الشعورية والتخيلية للفن وحولته الى مجرد عمليات، وقوضت أهدافه ورسالته. بينما رأى المؤيدون فيه ضرباً من التحولات الثورية الحتمية التي لا مفر من مواكبتها والتعامل معها بروح إبداعية توظف أدوات العلم لاكتشاف روح العصر الجديد.

تحليل

في هذا البحث يمكن الإسهاب في تحليل تلك الآراء المُتصارعة بعد شرح موجز لأبرز انعكاسات العلم على الفن والثقافة في الحقب الثلاث: الكلاسيكية القديمة والنهضة والحديثة المعاصرة.

الأولى: الحقبة الكلاسيكية القديمة اليونانية والإغريقية، ويمكن تسميتها بالإقليدية والفيثاغورية طبقاً لمضمونها ومنهجها العلمي، وفيها بقي موقف الفن من العلم عند مستوى التأثر والانعكاس المتوازن، بل المثمر والإيجابي، فلم يتعسف العلم بالفن إلى حد السطوة.

ونجد ذلك ماثلاً بما أنتجه الفن الإغريقي من أعمال فنية تزاوجت فيها الأسطورة بثرائها الخيالي الإنساني والمفاهيم الهندسية والرياضية التي تجسدت في بنيوية فيها جمالية الصنعة والبناء المحكم دون انسلاخها عن الحضور الإنساني شكلاً وموضوعاً.

لقد استثمر الفن أسس العلم وأدواته بشكل مجد ومتوازن، في سياق ما يسميه الباحث الكندي (مارشال ماكلوان): «هيمولوجية الثقافة»، أي توحد الشقين المادي والمعنوي دون تناقض ، وكأنهما يتوحدان مع بنيان الثقافة كمصدر واحد. ويلاحظ في تلك الحقبة أيضاً التصالح بين العلم والفن والميثولوجيا الدينية الروحية المتمثلة بتجسيد الآلهة الإغريقية، وهنا فقد سجلت الثقافة الإقليدية تصالحاً بين العلم والإنسان والروح لتثمر إنجازاً حضارياً.

الثانية: الحقبة النيوتونية التي شهدت تطوراً علمياً خرج من سياقه الإقليدي في عصر النهضة مدعومة بإنجازات علمية ثورية تمثلت آنذاك بقوانين الجاذبية وفيزياء ردود الفعل الميكانيكية، وما دعمها من اكتشافات (غاليليو)، الفلكية البصرية إضافة مساندة المنهج التجريبي العملي في الفلسفة لكل من بيكون وديكارت.

وتوج ذلك منظومة ثقافية بجوانبها العلمية الإنسانية والروحية المتجانسة معاً في بوتقة ثقافية واحدة تصالح فيها العلم والدين والفلسفة، وبالتالي فقد تصالح العلم مع الفن أيضاً. أي العقل العلمي التجريبي بجوانبه المادية والعملية مع العقل الفلسفي الإبداعي وبجوانبه الإنسانية الروحية.. وعلى غرار الحقبة الإغريقية السالفة الذكر مع فارق بسيط، تمثل باستبدال الأسطورة الإغريقية بالمضمون الديني التوحيدي المسيحي (Monoteism) ولكن بشكل متصالح ومتوازن مع ضرورات الفن بالبناء العلمي والهندسي المحكم.

وتُعد حقبة النهضة من جانب آخر من أروع الأمثلة التي تصالح فيها العلم مع الفن، إذ قدم العلم خلالها لثقافة النهضة وفنونها أدوات علمية أثرت المشهد الثقافي النهضوي، وكان من أبرز تلك الأدوات، وسيلتان علميتان أحدثتا نقلتين ثوريتين في الإدراك الإنساني للعالم على صعيديّ الثقافة العصرية والثقافة الكتابية، وهما:.

أ- آلة المنظور العلمي **Perspective** ، التي أخرجها إلى حيز الوجود في مطلع القرن الخامس عشر كل من المهندسين النهضويين (البرتي وبرونوليسكي)، ولأن هذه الآلة بمثابة إهداء ثمين من العلم للفن، فقد وفرت تلك الآلة رؤية بصرية واقعية جديدة للعالم، مكنته من إدراك الفراغ والعمق والفضاء في المرئيات بعد أن كانت الرؤية البصرية في العصور الوسطى رؤية جامدة مسطحة لا تدب فيها الحركة ولا الظلال والأنوار.

وكما تشير أطروحات (هنريش فولفلين)، فقد انعكس هذا الاكتشاف جلياً في فلسفة التشكيل والبناء الفني في أعمال عمالقة النهضة من المصورين والنحاتين والمعماريين، أمثال: دافنشي ومايكل انجلو وغيرهما، فحققوا ما يُطلق عليه الناقد الإيطالي المعاصر (ريناتو باريللي) مطابقة الواقع

(iL verosimilianza) المرئي الذي كشف عنه العلم لخدمة الفن، الذي يرى أن آلة المنظور هذه تشكل بذرة التطور العلمي للآلات البصرية الذي سيتسارع لاحقاً، وتصبح في خدمة الفن والتصوير والتشكيل، وهو التطور ذلك الذي بدأ الصندوق البصري البسيط الذي استخدمه فنانو النهضة المبكرة في فلورنس (Camera- oscura)، مروراً بآلات الرؤية البصرية الميكانيكية والإلكترونية، وأخيراً.. الرقمية "الديجتال".

ب- الآلة العلمية النهضوية الثانية، وهي تمثل آلة الطباعة الميكانيكية المُتحركة (Typography)، التي تسهم إلى حدٍ بعيد ومنذ عصر النهضة بتوسيع مجالات نشر المعرفة من مخطوطات وكتب ومؤلفات بل ومستنسخات فنية بصرية كالملصقات والأعمال الفنية المتعددة النسخ (Art-reproduction) لينطلق عصر الاستنساخ والإنتاج الآلي للثقافة والصورة، تلك الثقافة التي ستتحرر من سلطة (النسخة الوحيدة)، Unique Copy التي كانت فيما سبق قاصرة في التداول والاقتناء على النخبة الثقافية البرجوازية والسياسية والدينية.

إنها سلطة العلم الثورية الجديدة كما يصفها والتر بنجامين التي حققت ديمقراطية العلم ونشر الثقافة culture democratization واختلف حولها كثيرون بين مؤيد ومعارض، من يرى أن الاستنساخ العلمي الآلي للمُنتج الثقافي توجه إيجابي رسخ ديمقراطية نشر المعرفة في النصف الثاني من القرن الماضي، ومعارض يرى أن الاستنساخ العلمي للمنتج الثقافي له جانب سلبي يتمثل بتقويض أصالة العمل الفني ووجدانيته. وقضى على هالته الخاصة (aura) كعمل فني منفرد.

ومن الطريف أن الثقافة الرأسمالية النهضوية وما تلاها من تنويروكلاسيكية مُحدثة دعمت الاتجاه الثاني من منطلق التوازن والمصالحة بين العلم من جهة والفن والفلسفة والدين من جهة أخرى، ثم ما لبثت فيما بعد بحكم سيطرتها البرجوازية على منظومة التطورالثقافي والعلمي أن سلمت بسطوة العلم على المنتج الثقافي.

إن إسهامات عصر النهضة العلمي النيوتني في بنية الثقافة ومنتوجها حظيت بامتنان البشرية كمنجز علمي حضاري، ولم توجه له اتهامات صارمة

بتقويض الفن والثقافة، بعكس ما سنشهده في القرن العشرين حيث ستصب جام غضبها على العلم المعاصر كونها أوصلت الفن إلى درجة التقويض، الخواء، بل إلى حد اتهام العلم بأنه أدى إلى «موت الفن او نهايته» وليس أدل على ذلك ما تمحورت حوله سلسلة من المؤتمرات الفنية العالمية وخاصة في أوروبا الغربية.

وخرجت غالبية المؤتمرات التي عقدت تحت عنوان «موت الفن أو نهايته» بطروحات متشائمة حول مصير الفن ومستقبله، وفيما يتعلق بمسائل مثل: هدم المعنى، تفتيت الصورة، تقويض الإقناع. سنناقشها بإسهاب عند تناول الحقبة الآينشتانية وما تلاها وانعكاساتها على الثقافة والفن في العصر الحديث المعاصر.

سطوة العلم في فن وثقافة الحداثة:

إن ردود الفعل حول انعكاسات الإقليدية والبنيوية لم تكن سلبية تجاه مسألة مساهمة العلم في تطوير البنية الثقافية والفنية تجاه دور العلم بالظهور بشكل واضح إلا في مواقف بعد الحركات الحداثية الرافضة في النصف الثاني، من القرن العشرين الماضي، حركات مثل الدادية، والتعبيرية والسوريالية بصورة خاصة كانت قد عبّرت عن ضجرها من سطوة العلم على الفن، إلى حد اتهامها تحت مبررات الحداثة العلمية وسبغتها من أفكار التقدمية والتنوير قد أدت بالضرورة إلى توظيف الثقافة والفن منذ مطلع القرن العشرين في خدمة الأيديولوجيا الاقتصادية والسياسية والاجتماعية. وما فعلته (الدادائية) الرافضة التي طرحت «شعار الفن ضد الفن»، مُبررة ذلك الخطاب الرافض لكل الحداثة والعلم، بأن منتوجهما الثقافي والفكري لم يثمر إلا عن حرب عالمية طاحنة ذهبت ضحيتها عشرات الملايين من البشر.

ورغم طرح الدادائية السلبي هذا تجاه الحداثة العلمية وانعكاساتها القارية إلا أنها لم تقدم حلاً، فقد تركت الحل للتعبيرية الألمانية التي التزمت بالتعبير عن حاجات المجتمع من أزمات فرضتها الثورة الصناعية العلمية على حياته اليومية وليس أدل على ذلك من الصرخات التعبيرية لكل من (مونش) و(أتو ديكس) وغيرهما التي عبرت بوضوح عن مدى ضجر الإنسان المعاصر من صخب الحياة وأزماتها التي سببها العلمي والصناعي وما أفرزتها من أيديولوجيات سياسية مستبدة كالنازية الألمانية والفاشية الإيطالية على وجه الخصوص، ومن جانب آخر، فقد ذهب ضجر الإنسان المعاصر من سطوة العلم والتقدم العلمي والصناعي وانعكاساتها على حياته الاجتماعية والقارية إلى أبعد من ذلك، فقد توجه نحو العلوم الانسانية بحثاً عن الحل، ووجد في علم النفس «الفرويدي» نافذة فسيحة في رفض الواقع الثقافي السائد المتمثل بالنظرة العلمية التطبيقية لعالم الأفكار والأشياء.

جاء توجه الفكر الغربي منتصف القرن الماضي كردة فعل على عالم اللاوعي الفرويدي الذي تجسد في أعمال الفنانين السورياليين المختزنة، هؤلاء الذين وجدوا في عالم اللاوعي أو اللاشعور واللايقظة ترجمة بديلة لرؤاهم للفكر والعالم والحياة، وهي رؤية تعبيرية فوق عقلانية لا تستند إلى عالم الواقع ومنطقه العلمي وكما وصفه نيوتن وديكارت وبيكون فيما سبق، بل رؤية لاشعورية تنطلق من عالم الأحلام اللاواعية كنوع من رفض سطوة الوعي بعلومه الوضعية والتكنولوجية الذي أفرز معاناة الإنسان وآلامه بل وأفرز ثقافة مصطنعة مزيفة بعيدة عن الصدق، كما نادى منظرها منظر السوريالية (أندريه بريتون).

ولدت الحركات الحداثية الثلاث التي انبثقت من بطن الحداثة ذاتها ردة فعل، إلا إنها لم تلق صدى حاسماً يُسهم في إيقاف سطوة العلم على الثقافة والفكر اندفعا بتسارع مضطرد مُتجاوزاً ردود الفعل الرافضة السابقة.

تلت الحركات الحداثية نزعات علمية وفكرية وثقافية استسلمت لسطوة العلم الدائبة التقدم والتطور، فبرزت على الساحة الثقافية والفنية تيارات مثل: البنائية الروسية التي تنظر للثقافة من وجهة نظر بنيوية منطقها العلم والنظر إلى الفن بوصفه أشكالاً مجردة هندسية أو مجرد عمليات تركيبية.

وخرج عن البنائية تيارات فكرية وفنية وعلمية استندت إلى تفكيك بنيته وهدم المعنى والصورة فيه لصالح الرؤية النقية مثل: التجريدية الهندسية والسوبرماتزم والتفكيكية والانشائية (installation)، والبلاستيكية الجديدة وانتهاءً بالثقافة الديجتالية التي انعكست بدورها في بنية العمل الفني.

من خلال تتبعنا الموجز لمسيرة العلم وانعكاساته في الثقافة والفن وعبر فسيفسيائه العلمي والثقافي المتراكم مروراً بالإقليدية، ثم اللاإقليدية النيوتونية، رأينا مدى انعكاس العلم على الفن بسطوة لا مفر منها سواء كانت سطوة إيجابية أو سلبية، ومع ذلك فإن انعكاس الفكر الأينشتايني في الفكر والفن الحديث المعاصر يعد بحق من أكثر الحالات الحاسمة التي تمكن فيها العلم من قلب مفاهيم الثقافة والفكر في تاريخ البشرية.

فقد أحدثت فلسفة العلم الآنشتانية انقلاباً جوهرياً في نظرة الإنسان المعاصر للفكر والعالم والإنسان، وأحدثت مسيرة العلم وانعكاساته في الثقافة والفن تحولات جوهرية بشقيها المادي والإنساني بشكل لم يُعرف له مثيل، وكان من الطبيعي أن يندرج المنتج الثقافي والفني في سياق تلك التحولات.

كان المُنتَج الفني التشكيلي بصورة خاصة أثناء الحقبة العلمية النيوتونية مُحتفظاً بالصورة والمشهد ذي البناء الواقعي الطبيعي من خلال محاكاة لم

يجر تحطيم الصورة فيها أو تفتيتها أو إلغاء أبعادها أو توازنها التكويني، بل بقيت محتفظة بميكانيكية توازنها الجاد كما لمسناه في أعمال من النهضة وما تلاها إلى حين الانطباعية، إلا إن الحالة الآينشتانية بالذات شهدت في النصف الثاني من القرن العشرين إمعاناً في تفكيك العمل الفني من حيث تفتيت الصورة والمشهد وهدم المعنى منه، حيث استجاب الفن لسطوة الفكر العلمي الأينشتايني على المُنتج الفني البصري وفلسفة تشكيله وتأليفه وطبقاً لنظريات إينشتاين بخصوص النسبية وتحولات الكتلة والطاقة والسرعة وإشعاعية الذرة، فقد انعكس كل ذلك على العمل الفني وعلى الفنان الذي أصبح ينظر إلى الطبيعة كعمليات (بنائية وتركيبية) وبات الفنان ينظر إلى المادة بأنها واقع من الاحتمالات، والحالات المتبدلة ويتصورها ويصورها كتركيب من وحدات طاقة أو سرعة أو إشعاع، وجاء انعكاس ذلك بوضوح في لوحات الفن التجريدي سواء الهندسي منه أو التجريد التلقائي الحر (كفن الأكشن لدى الفن الشعبي الأميركي Pop art. (لجاكسون بوللوك وغيره). إذا أصبحت سرعة الحركة البصرية وتسجيل ظواهرها المعتدلة على السطح والغاء العمق المنظوري النبوتوني فهي وكذلك تسجيل طاقة اللون واشعاعيته، كل ذلك أصبح هدفاً رئيساً في تأليف وتشكيل مكونات العمل الفني البصرية، وقد أدى ذلك في كثير من الحالات إلى تهميش الصورة وهدم المعنى والاقتصار على النظر على العمل الفني كصورة فنية للعالم كنظام عمليات تتناول (ماذا) (وكيف) بحيث يصبح(الكيف) طاغياً. بمعنى أكثر وضوحاً اصبح العمل الفني يستوجب على الناظر المتلقي أن يتجاوز (ماذا يرى) إلى (كيف يرى).. كيف يرى الحركة السرعة والطاقة في العمل الفني أكثر مما يرى محاكاة صورية موضوعية (أنالوج Analog) فيه.

ومن أمثلة ذلك أعمال التكعبيين عندما درجوا على تحليل وتركيب السطح من تفكيكات هندسية تستهدف مضاعفة زوايا الرؤيا كما في أعمال (بيكاسو)

و(براك) التكعيبية. وأعمال التجريديين التعبيريين الغنائيين أمثال (كانديسكي) و(بول كلي) وغيرهما الذين يستهدفون في لوحاتهم تسجيل حركة الخطوط في الفضاءات المفتوحة والمسطحة سعياً لإبراز ايقاع الحركة وغنائياتها البصرية دون محاكاة تصويرية لموضوع متناظر مشهدياً وكذلك انظر إلى لوحات التجريد النفي للفنان (ماليفيتش) حيث تجد تشكيلاته الخطية واللونية المجردة على السطح وهي تسجل لحظات الزمن المتحرك وفق ميكانيكية رياضية بصرية نقية حيث تتحرك الأشكال وتتوالد الأزمان، وفي تكوينات هندسية مجردة تسجل الثقل والسرعة واتجاه الحركة، إنها معادلة لعمليات رصد الثقل والسرعة والحركة دون أي شيء مشترك بين الأشكال في لوحته وبين الأشكال الطبيعية. وكذلك نجد انعكاسات الفكر العلمي الآينشتايني وخاصة فيما يتصل بالتضاعف والحركة والسرعة، ماثلاً بوضوح في أعمال (مارسيل دوشامب) التي يسعى فيها لتسجيل حركة الشكل عندما يتضاعف بفعل سرعة الحركة وهو تعبير عن فكرة اللانهائية (infinitivity) في قوانين السرعة والطاقة والحركة وتحولاتها النهائية كما عبر عنها في نظريته، وكذلك ينطبق الحال أيضاً في سياق المعادلة بين الفكر الآينشتايني والفن الحديث في أعمال الهولندي (بييت موندريان) الذي تتحلل الصورة والمشهد في أعماله إلى درجة الاختزال الصفائي النقي وفي سطوح تجريدية هندسية، وفيها يعبر موندريان عن تحولات المادة في الطبيعة المرئية إلى علاقات بنائية هندسية مترابطة رياضياً وذات صلة بالأساس الحقيقي لعلم المادة كما وضعه أينشتاين وخاصة فيما يتعلق بقابلية المادة للتجزئة والانشطار، وفكرة التجزئة والانشطار هذه ستستهوي جيل الفنانين المعاصرين وتصبح نزعة فنية تكاد أن تكون طاغية في الممارسة الفنية البصرية في وقتنا الراهن، ويطلق عليها اصطلاحاً الفن التركيبي والانشائي (Installation Art).

الفن الإنشائي والتركيبي (الانستاليشن)- سطوة جديدة:

في غمرة تسارع عجلة العلم مع التطور، جاءت نزعة فن الإنشاء والتركيب والمعرفة اصطلاحاً بالإنجليزية (installation)، تفكيك علمي للفضاء والكتلة لتضيف زخما جديداً للتذمر والجدل الساخن حول أزمة الفن المعاصر أو نهايته أو موته، وخاصة من قبل هؤلاء الرسامين والمصورين والنحاتين الذين آثروا الوفاء بالصورة والمشهد والتكوين المحتفظ بوحدته وتماسكه في حيز مكاني واحد، مما زاد من المعارضين لتعسف العلم بالفن وتعاظم سطوته عليه، والذين اتهموا تلك النزعة الجديدة الطاغية بأنها لم تسفر عن تحطيم الأيقونة الفنية ولوحةَ الحامل فقط فحسب، بل رأوا فيها علاوة عن ذلك نشراً لثقافة والارتجال الفني والقضاء على جمالية الصنعة والمهارة اليدوية والتكوين الأحادي العضوي المتماسك التي درج عليها الاشتغال الفني منذ تاريخ نشأته، ومع ذلك فلم تفلح المعارضة والتذمر من إيقاف ممارسة الفنانين وخاصة جيل الشباب لهذا التوجه الفني الجديد.

كما أشرنا سابقاً جاءت فكرة الفن الإنشائي والتركيبي انعكاساً وتكريساً لمبدأ انشطار المادة وتجزئتها في حيز لا متناهية) وفقا للفكر الآينشتايني المتصل بتحولات المادة وسرعتها وطاقتها، وهي أكثر مُغالاة وإمعاناً في تطبيق هذا المبدأ من النزعات التجريدية الهندسية والصفائية التي سبقت والتي كانت تمارس الانشطار والتجزئة في العمل الفني نفسه وفي حيزه المكاني الاحادي المحدد ودون خروجه عن إطاره الأيقوني والأحادي الصورة والتشكيل مهما بلغت شدة التجريد والاختزال فيه كما في أعمال كانديسكي وموندريان وبوللوك التي تطرقنا إليها سابقاً، بينما نجد وبشكل مغاير أن فن الأنستاليشن يوغل في شطر العمل الفني سواء كان عملاً فنياً ذا بعدين أو ثلاثة أبعاد إلى أجزاء تتشرذم قطعاً مُتناثرة في حيز فضائي مفتوح لا متناه في امتداد صالة العرض بدعوى تمكين المشاهد

المتلقي من المشاركة والالتفاف ببصره في كل الاتجاهات كي يتواصل بصرياً مع كافة أجزاء التكوين المتناثرة هنا وهناك، وبدعوى دمج المتلقى في أجزاء العمل الفني بوصفه عنصراً مشاركاً في تشكيله، ورغم أن تلك النزعة الإنشائية والتركيبية قد تبدو للوهلة الاولى مقنعة بوصفها تجديداً وتطويراً لفلسفة الرؤية البصرية المعاصرة وخاصة إذا مورست بوعي معرفي وعلمي لفلسفة تشكيلها إلا أن المغالاة والإسفاف فيها وممارستها دون فلسفة ووعي برسالتها وأهدافها قد أغدق صالات العرض بأعمال اتسمت بالسذاجة والارتجال خاصة من قبل هؤلاء الفنانين الذين مارسوها واشتغلوا عليها اشتغالاً سطحياً غير متعمق، ولم يسبب ذلك تذمرا شديداً في ساحات الفن الغربي فقط بل نجده ماثلاً أيضاً في ساحتنا الفنية العربية في أيامنا الراهنة حيث تتزايد ممارسة فنانينا من مختلف الأجيال لنزعة الفن الإنشائي والتركيبي هذه سواء بوعي أو دون وعي بفلسفتها وأهدافها الفكرية والجمالية، فقد جاء الكثير من تلك الممارسة من باب «انتظار المستورد الجاهز من الغرب» وليس من باب الوجود المُتأصل والمسبق لفن الإنشاء والتركيب في ثقافتنا الفنية. فالأنستاليشن موجود لو تعمقت دراساتنا وأبحاثنا في فنون العمارة والتجريد الشرقي والعربي والإسلامي منذ عصور، ومع ذلك يمارسه فنانو تلك النزعة الفنية مجاراة للحداثة العلمية الغربية رغم إن مفرداتنا البصرية في شرقنا العربي لم تنضب أو تنفد بعد وفي عمر حركتنا الفنية العربية المعاصرة القصير، رغم أن ممارسته في الغرب قد يمكن تبريرها نوعاً ما كونه توصل إليها ومارسها نتاج تراكمات علمية وثقافية متصلة ومتواصلة منذ عصر النهضة، أدت الى سطوة العلم وانعكاسه على المفردات البصرية وفلسفة التشكيل لدى الغرب.

سطوة العلم والعقل الرقمي على الفن المعاصر الحالة الراهنة:

إن ما استعرضناه في دراستنا الظاهراتية لأبرز محطات سطوة العلم على

الفن ربما لن تكتمل إذا تجاوزنا مسألة العلم الرقمي وانعكاساته على الفن والثقافة المعاصرة، ولو بشكل موجز، ذلك أن سطوة العقل الرقمي لم تقتصر فقط على إحداث تبدلات جوهرية في بنية العمل الفني ولغته ورسالته بل تعدت ذلك لتحدث تغيرات حاسمة في مورفولوجية العقل الإنساني وفي النواحي البيولوجية والفسيولوجية على السواء، وبالتالي تحولات جديدة أيضا في آلية ادراك العمل الفني في العقل البشري ، إضافة لتلك الانعكاسات السلوكية والاجتماعية لفن الإنسان الرقمي المعاصر، ومثل غيرها من منعطفات سطوة العمل على الفن، فإن سطوة العلم الرقمي عليه هذه المرة تعتبر من أكثر الإشكاليات المتعلقة بالفن ومصيره احتداماً بين المعارضين والمؤيدين في جدل ساخن تدور رحاه حالياً في الساحات الفنية العالمية.

تحولات جذرية

إن التحولات الجذرية في مكونات الفن المعاصر اقتصرت في غالبية الأحيان على باحثي الفن والجمال ومنظريه الذين أبدوا معارضتهم لتوغل العلم في الفن كونه أسهم إلى حد بعيد في تقويض الفن وهدم معناه وتحويله إلى مجرد عمليات ذهنية خالصة.هنا لابد أن نتوقف مرة اخرى عند مسألة هدم المعنى والصورة، وتحويلها بفعل الثورة العلمية المعاصرة إلى إشارات، ورموز مختزلة تغدو فيها الأخيرة رهينة الرقم. ومع أن الدلالة والإشارة، ليست جديدة في تاريخ التعبير الفني الإنساني، وعرفتها الفنون البدائية وحروفيات السومرين بنقوشها وزخارفها، إلا أنها في العصر الحديث اتخذت وضعاً آخر شكلاً ووظيفة، ودوراً جوهرياً في بنيوية العمل الفني وسبل تلقيه والتواصل معه.الكتابة القديمة وإشاراتها ودلالاتها المختزلة بقيت قادرة على التواصل مع الذهن البشري، لأنها بقيت في إطار الصورة الأصل التي استنبطت منها، ولم تكن منسلخة البتة عن عواطف الإنسان ومشاعره وقدراته التخيلية.الحال

في العصر الراهن مغاير تماما. فقد ازدادت ظاهرة فكفكة الصورة والمشهد. بل وأمعن العقل العلمي الحديث، وخصوصا في طوره الرقمي في اختزاله حتى باتت مشاهدنا وصورنا ورؤانا التخيلية مجرد أرقام وعميلة حسابية. حدث ذلك كما أشرنا سابقاً بشكل موازٍ مع امتدادات التطور العلمي بدءا من التطور العلمي والميكانيكي منذ عصور النهضة، وأسهمت آلة الطباعة الميكانيكية التي أوجدها الألماني (جوتينبرغ) في مُضاعفة الصورة، المشهد، وتفكيك وحدتها. ورافق ذلك اختراع آلة المنظور العلمي في القرن الخامس عشر التي لم تكن إلا مكونات البذرة الأولى للتطور العلمي اللاحق لاختراع آلة التصوير الفوتوغرافي، ومن ثم السينمائي والفيديو، وأخيراً الديجتال .ويستنتج من ذلك أن العلم في مراحله الميكانيكية الأولى حافظ على الصورة بمعناها التناظري، خصوصاً في عصر النهضة والرومانسية، إلا إن هذا الوفاء للصورة قد بدأ يتضاءل منذ انبثاق فجر الحداثة العلمية والثقافية والفنية نهايات القرن التاسع عشر عندما بلغت الصورة أشد مراحل تفكيكها.فالانطباعية جاءت وليدة للتصوير الفوتوغرافي، وبدايات علم الإشارات الصوتية (إشارات موريس)، والتصور العلمي للكيمياء والفيزياء البصرية فأحالت الصورة إلى ذبذبات بصرية نقية ذات غاية فيزيائية بصرية، رغم الاحتفاظ النسبي بالصورة والمشهد.تلا ذلك محاولات شبيهة بالردة لصالح الصورة، كالتعبيرية والسريالية، إلا أنها فشلت في وقف المد العلمي المتسارع في تحطيم الصورة والمشهد لصالح الإشارة النقية. أبرز تلك المحاولات تجلى ذلك في التجريدية التعبيرية للاميركيين في النصف الثاني من القرن الماضي، وهو ما سبق نزعات الأكشن الحركي لجاكسون بوللوك وزملائه الذين أحالوا المشهد في العمل الفني إلى بقع وحركات إشاراتية نقية، وكأنها تواكب التطور العلمي الفيزيائي للمرئيات والأمواج الصوتية المنقولة إلكترونياً. وهو تصنيف يتكيء على فلسفة العلم الإنشائية التي أحالت كل ما هو مرئي إلى طاقة وكتلة وسرعة، بل إلى أنوية ذرية، ومن ثم إلكترونات، وأرقام رياضية فيما بعد.

من هنا بدأت تتعالى ليس فقط صرخات علماء النفس والجمال، وخبراء التواصل الجماهيري بل انبرت أيضاً أصوات من صلب العلم نفسه كعلماء النفس وفسيولوجيا الدماغ والأعصاب، منبهة إلى الحالة الجديدة التي آلت إليها الصورة في العمل الفني بعد التواصل البشري، أو بالأحرى، الجزء المدرك في العقل البشري.وظهرت مصطلحات فنية وثقافية جديدة ذات صلة مثل الديجيتال آرت، الفن الرقمي وبشكل أكثر تحديداً، برز مصطلحان جديدان أثارا اهتمام الباحثين نظراً لطبيعتهما الجدلية الثقافية، وهما: الفن التناظري، والفن الرقمي. وكان أبرز من كرس هذين الاصطلاحين هو العالم الأميركي بول فيتز الذي أوردهما في مؤلفه الشهير Analog and digital Mind ، ودفق ناقوس الخطر من خلال دراسة سيكولوجية بصرية تواصلية حول مصير المشهد والصورة والتحولات الجوهرية التي طرأت على تواصل الذهن البشري مع العمل الفني. وتوصلت دراسات وأبحاث فيتز إلى أبعد من ذلك، منبهاً من تحولات فسيولوجية خطيرة في تركيب المخ البشري للإنسان المعاصر جراء ثقافة الثورة الرقمية الديجيتال، مشيراً إلى إن الجانب الأيمن من المخ البشري، والمنوط به وظيفة استقبال الصور التناظرية الصورة المُتخيّلة، تناقص حجمه بشكل تدريجي لصالح الجزء الأيسر المناط به التقاط المشاهد والمرئيات ذات التركيب الإشاراتي المُختزلة. استند بول فيتز في نظريته على التصنيفات العلمية في علم الوظائف البشرية فيما يتصل بتقسيمات مهام المخ والدماغ البشري، واضعاً وظائفها إلى قسمين أساسيين: النصف الأيمن من الدماغ المنوط به عملية التفكير التخيلية، والمُكلف باستقبال المشاهد والصورة، أما النصف الثاني من الدماغ، وهو الأيسر فتناط به مهام التقاط الدلالات الرقمية غيرالتصويرية، مثل: الإشارات التقنية كالأرقام والحروف التي يستقبلها العقل البشري وتوجه سلوكه دون الافصاح عن معلوماتها صورياً. أطلق فيتز على النصف الأول من المخ في جزئه الأيمن (بالأنالوج)، أي النظام التناظري في تشفير المعلومات التصويرية

والمتخيلة. فيما أطلق على الجزء الأيسر من الدماغ (الديجتال الرقمي)، كون الأخير يتخصص باستلام المعلومات المجردة والمشفرة التي بإمكانها توجيه السلوك الإنساني دون اعتمادها على الصورة أو المشهد، وطبقاً لنظرية فيتز فان الأعمال الفنية من حيث التوصيل للمتلقي تنقسم الى نوعين، الأول: يرسل للمتلقي رموزاً صورية أو مشهدية يطلق عليها الرموز التناظرية، وهي صور ومعلومات خيالية مكانية، حدسية تنتقل من العمل الفني إلى الذهن الإدراكي في الجانب الأيمن بشكل متزامن ومتوازٍ مع الصورة العيانية، ومن أمثلة ذلك الأعمال الفنية التصويرية الواقعية والطبيعية لفناني النهضة والرومانسية. الثاني: وهو العمل الفني الذي يرسل إلى الجانب الأيسر رموزاً ومعلومات مجردة، على شكل إشارات لفظية مجردة غير تصويرية، أو إشارات ذات أوامر تعليمات استدلالية، مثل إشارات المرور، والأرقام، لذا يطلق عليها الديجتال، أي إرسال المرسل والرمز المستقبل. تماماً كما تفعل أجهزة الساتيلايت عندما تستقبل أرقاماً أرسلتها محطات البث، ثم يحيلها الجهاز اللاقط إلى صور متخيلة بعد أن يحيل نظام الأرقام إلى صور. وكما تقول النظرية: ينطبق هذا على الأعمال الفنية المُختزلة والمجردة في الفن الحديث، مثل الانطباعية التنقيطية، والتجريد النقي الكامل في التوجهات الحداثية كأعمال موندريان وماليفكش وكاندينسكي وبول كلي وغيرهم.وتتميز الاستجابة العقلية لهذا النوع من الأعمال المجردة بشدة الغموض والدقة وتتطلب جهداً تحليلياً خصوصا من النصف الأيسر من الدماغ، وهو ما يفسر بروز فجوة التواصل بين العمل الفني والمتلقي في الفن الحديث، بينما يمتاز النصف الأيمن من العقل البشري للصور العقلية المتنوعة ذات الثراء التناظري الذي يجسد الفرح والانفعالات والتعابير الجمالية المتطابقة والمُتماثلة بين المُرسل والمتلقي.

الانعكاسات الثقافية للسلوك الرقمي

بعد أن يستعرض فيتز في كتابه الذي حمل نظريته المثيرة للجدل، يسرد جملة من التطبيقات البصرية لكل من النظامين، الرقمي والتناظري في التواصل البصري من خلال تناوله نماذج من المدارس والمراحل عبر تاريخ الفن المُتصل بالتحولات التناظرية والرقمية.وصب جزءاً كبيراً من تحليلاته على الفن الحديث التي يرى أنها اتسمت بالإغراق في الرقمية والديجتال والتواصل الفني، وطرح في سياق نظريته جملة من التحولات الاجتماعية والسلوكية والثقافية، ومنها:

١ - انعكاسات في فسيولوجية المخ البشري نفسه تتصل بضمور الجزء حجم الجزء الأيمن منه، خصوصاً ما يتصل بالوظيفة الخيالية التصويرية لصالح تضخم الجزء الأيسر من المخ ذي الوظيفة الإشاراتية الرقمية المجردة، موضحاً أن هذا التضخم يسير بتسارع مُضطرد، ومُقلق مع تسارع عملية الفن الحديث المُواكب للتطور العلمي والرقمي.

٢ - انعكاسات فنية بصرية بحتة تمثلت بهدم المعنى والصورة، والتخلي عن الصور التشخيصية والتمثيلية المعبرة للعواطف والانفعالات، حيث تعين على المشاهد أن يكتفي بالنظر إلى العمل الفني دون القدرة على فهم دلالاته ودون الخوض في تفكيك شيفرة الدلالات، وخصوصا أعمال التجريد الإشاراتي التي سلخت المشاهد عن التفكير بالصور النظرية وإدراك الفضاء والمتطور والعمق لصالح التسطيح.

٣ - انعكاسات اجتماعية وسلوكية، مورداً ما أحدثته الحضارة الحديثة من تحولات اجتماعية وثقافية تمثلت ببرود العواطف الإنسانية، وتغير الأنماط السلوكية المتصلة بالإحساس بالزمن والدقائق والأيام، وتحول الحياة والخبرات الإنسانية إلى نمطية مملة وروتينية اضمحلت معها الهواجس الشاعرية والتعبيرية والتخيلية. خلص بول فيتز في أطروحته إلى أن الأنسان المعاصر في ظل تنامي طغيان الرموز الرقمية وهروبه منها سيقع في شرك

الرموز التناظرية كالتي تمثل نوعاً من الإدمان كمشاهدة الأفلام والتلفزيون بصورة طاغية، ونزوع الإنسان إلى حياة بديلة يعوض فيها طغيان الحياة الرقمية الانتاجية الاستهلاكية نحو خلوة صورية.ويرى فيتز أن الإنسان ربما أصبح كائناً رقمياً في النهار، وتناظرياً في المساء، لأن الليل على الأقل يبقى ولو بشكل نسبي خلوة المتأمل البعيد عن ضوضاء الحياة الرقمية اليومية.وينبه العالم فيتز إن العقل البشري بنصفه الأيمن ما يزال يتضخم سنين بعد سنين، ومن يدري.. هل سنشهد موت العقل الصوري خلال القرن المقبل، ويصبح البشر كائنات رقمية في عواطفها وأفكارها وسلوكياتها؟!.

خاتمة

ويتواصل الجدل الساخن حول سطوة العلم على الفن في ظل طغيان النظرة التشاؤمية إزاء مصير الفن ومستقبله، إلا أن نظرة موضوعية يعرضها المتفائلون تستند إلى حتمية التطور التاريخي العلمي، باعتباره لا مهرب منه للفنان المعاصر بمعنى أن ما ينظر اليه بنهاية الفن إنما هي بداية جديدة، لفن جديد لابد أن يتطور ويتكيف مُجدداً خلاقاً مستمداً أدواته من المراحل التي نظنها هي النهاية.

فإلى جانب الصورة الأقليدية والنيوتونية، (الكلاسيكية والنهضوية)، للعالم التي نحن إليها فنظرة المتفائلين بالعلم تطالبنا بالاعتراف بالصورة الجديدة التي ترسم العالم كنظام عمليات، وتكشف عن سمياء باطن جديد ولغة فنية جديدة لم نعهدها من قبل.

إن الصورة الحديثة لا تهتم لميل الانسان لضرورات دينية أخلاقية اجتماعية، بل تركز على العلم، ذي المستويات الرياضية والميكانيكية، ويرى

مؤيدو فن الإنسان العلمي الجديد أن وظيفة جديدة لا بد أن تنقل رؤى وأفكاراً من مستوى المظهر إلى الجوهر، وتمتد إلى صور العلاقات الاجتماعية الجديدة أو «الجوهر الانساني الجديد»، تسيطر على الطبيعة، وتصوغ أشكالاً جديدة يكون الإنسان مُتغيراً فيها، وأساساً لها.

إن وظيفة الفن وفلسفته الجديدة في ظل العلم المعاصر رغم سطوته لا يمكن الانفلات منها، وإن ثنائية الفن بين الصورة التخيلية والعمليات الذهنية يمكن السيطرة عليها، وتوجيهها لخدمة صانعها، الإنسان.

ويبقى الجدل ساخناً...

:REFERECES

Renato Barilli: scienza della cultura e fenomenologia di stili- Il – ١
.Mulino- Hardcover- Bolognia 1991

Walter Benjamin: the work of art in the age of its technological – ٢
.(reproducibility). Belknap press: May, 2008

Maping Benjamin: the work of art in the digital age, editing by – ٣
.Hans Ulrich Gumbrecht- Stanford university press July- 2008

M.M. Mcluan; the Gutenberg Galaxy. University of Toronto press – ٤
.((1962

P. Vitz: Analog and digital art- a brain- hemisphere critique of – ٥
modern painting. In F. H. Farley and R. W. Neprud. New York
praeger. 1988

R. L Rutsky: Art and Technology from machine aesthetics to the – ٦
.post human. University of Minnesota press 1999

Mark Dery: Escape velocity, Cyber culture at the end of the century – ٧
.(New York): Grove press 1996

.The Einstein theory of relativity. Libbers press. March, 2007 – ٨

Johan pijanappel. Art and Technology, London, academy edition – ٩
.1994

Claire Bishop: Installation Art: New York: Routledge, 2005 –١٠
.Christian Paul: Digital Art. New York, Thomas and Hudson, 2003

Donald kuspit, The End of Art; Cambridge University –١١
.press,2005

المراجع العربية

١ – صالح قاسم حسين: سيكولوجية إدراك اللون والشكل، بغداد، منشورات وزارة الثقافة والاعلام (١٩٨٢).

٢ – د. شاكر عبد الحميد: المفردات التشكيلية، دلالات ورموز، القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة سلسلة نقوش العدد (٦)،٢٠٠١.

٣ – د. زينب عبد العزيز: لعبة الفن الحديث، مكتبة الانجلو المصرية ٢٠٠٢.

٤ – مختار العطار: آفاق الفن التشكيلي على مشارف القرن الحادي والعشرين، دار الشروق، القاهرة ٢٠٠٠.

٥ – التفضيل الجمالي: د. شاكر عبد الحميد ، المجلس الوطني للفنون والآداب، سلسلة عصر المعرفة العدد ٢٦٧ تاريخ مارس، ٢٠٠١.

الفن «الفولكلوري»
سلطة الصورة / صورة السلطة

د. الحبيب بن بيده

الفن الفولكلوري

سلطة الصورة / صورة السلطة

د. الحبيب بن بيده

الفن والسلطة، مفهومان يبدوان متقابلين ومتعارضين ومتباينين في ظاهرهما، ولكنهما في جوهرهما متصلان ومُتعالقان، بل هما يتبادلان المواقع، فيصبح الفن سلطة على "السلطة" في حين يعتقد الكثيرون أن "السلطة" دائما تتسلّط على الفن.

وإذا تناولنا المسألة منذ البداية، فالفن لفظاً في شموله مفهوم، أي تمثل صوري في الذهن كما السلطة أيضاً هي الأخرى مفهوم مُتصوّر في الذهن، تتنوع وتختلف وتتمظهر بمظاهر ذات أوجه مختلفة، فهي المؤثر والمُوجّه والمُقيّم والمُقوّم والحاكم والمُقرّر.

أما الفن فهو أيضاً مُؤثّر ومُوجّه ومبدع لقيم حاكمة ومُحكّمة ومُقرّرة. لذلك كما اللغة بالنسبة للفكر في اندماجهما وتطابقهما، فالفن بالنسبة للسلطة والسلطة بالنسبة للفن في علاقة تطابق واندماج ،وهذه العلاقة هي الجانب الخفيّ الذي لا يشاهد بالعين المُجرّدة ولا يدرك بمجرّد ملاحظة عابرة. لقد جرت العادة أن نعتبر السلطة في مقام المُسيطر الحاكم بأمره تخضع له كلّ مكوّنات المجتمع المُكوّن هو الآخر من ذوات مختلفة الطبائع والصنائع وهي (هذه السلطة) سياسية تنبع من سلط دينية وعقائدية أو اقتصادية مالية سواء كانت هذه السلطة وارثة أومالكة أو مُعينة أو مُنتخبة.

وصحيح، أن أعلى الهرم في كل البلدان هو السلط الحاكمة التي تأخذ القرارات وتنفذها بوسائط تعمل تحت إمرتها مهما كانت طبيعة هذه السّلطات أو الوسائط التي تعتمد عليها. وهي تختار هذه الوسائط في تناغم مع مصالحها الإقتصادية والإيديولوجية والثقافية لكن ذلك لا يمنع من القول إن هذه السلطات من خلال سياستها في الحفاظ على مصالحها الآنية والاستراتيجية تتخذ لنفسها صورة أو تتمثل في صور مُتناغمة هي الأخرى لتكوّن صورة ما، وهي بحاجة إلى من يكوّن لها هذه الصورة التي تتجوهر بها وتبرّر بها وجودها أو سياستها الثقافية والفكرية، خاصة عندما تكون هذه السّلطة تعتمد الحكم الشمولي ذا الاتجاه العقائدي الواحد والحامل بطبيعته لشعارات تبدو ثقافية ولكنها في واقع الأمر سياسية عقائدية لأنها تلزم الرعية وتجعلهم ينساقون في إطار رؤية مُوحّدة في تناغم كامل مع شعاراتها واتجاهاتها.

لكن السؤال الذي يطرح باستمرار كما السؤال الذي يطرح بالنسبة لأسبقية اللغة على الفكر أو الفكر على اللغة، هو من يسبق في مجال السلطة: سلطة الفن أم سلطة "السلطة" وبعبارة أخرى سلطة الفن أم فن السلطة؟

نطرح هذا السؤال لأن الفن في الإطار الثاني يصبح سلاحاً من أسلحة السلطة وأداة من أدواتها.

سنحاول في هذه الدراسة القصيرة أن نبحث لهذا السّؤال عن جواب من خلال مثال من فن الرسم أو التصوير الذي سيطر في بلداننا العربية عموماً والمغاربية خصوصاً فأصبح له صورة سلطوية تسلطت على السلطة السياسية فأصبحت، في أزمان مختلفة، صورتها دون أن تدري. هذا التصوير هو ما يسمى بالتصوير «الفلكلوري» الذي ما يزال مُسيطراً على الأفئدة والأذهان والأبصار والبصائر لدرجة أنه يبدو وكأنه مُقدس إذ تشجع السلطة على إنتاجه وتذوقه وكأنه الفن الأوحد والمُجيب المطلق عن أسئلة الأمس واليوم والغد، وذلك رغم تغيّر الواقع الاقتصادي والاجتماعي والسياسي عالمياً ومحلياً ، هذا التغير الذي أدى إلى تطور الرؤى الفنية واختراقها الإبداعي في كل المجالات.

لا يزال هذا النوع من الرسم النمطي الذي يتخذ من المشاهد اليومية في الأمكنة العتيقة معماراً وأنشطة إنسانية عادية مواضيع له باسم تأكيد الهوية، يلقى لدى السلطة الإدراكية الذوقية بصفة عامة والسلطة الثقافية والسياسية بصفة خاصّة قبولا حسنا، وبالتالي لا يزال مسيطراً على الأذهان ومُثبتاً للقيمة الجمالية التي أسّسها منذ أكثر من قرن. إن التصوير تفكير بواسطة الصور ، وإنه لا يوجد فن وبصفة خاصة رسم أو تصوير بدون صورة ، وأن الصورة لا تعمل على تبيين المعنى إنما تحاول خلق رؤيته.

صورة، تصور، مُتصور: ثلاثة مفاهيم مُترابطة بعضها مع بعض حيث إن كل مفهوم يحيل حتماً على المفهوم الآخر ، والإنسان هو القادر الوحيد بعد الطبيعة على التصور وإنتاج الصور بكل أنواعها. وهو لا يستطيع أن يتصوّر إلا

بعد إدراكه للصور المُعطاة لملكاته المسؤولة عن الإدراك. والإدراك هو التحام الصورة بالذهن الذي يعيد تركيب الصورة أو يحولها ويحوّرها فيُنتج بالتالي صوراً جديدة تكون وسيلة لإدراك جديد. والإدراك الجديد يؤدي حتماً إلى تصور جديد ومُجدّد وهكذا دواليك، تحدث في العالم التغيرات وتثرى التجارب وتتقدم الشعوب.

أما العكس فهذا: أن تتحنط الصورة بعد أن تمر في الذهن ويعجز الذهن عن ابداع صورة أخرى مُغايرة فيُرجعها صورة وهمية تصبح هي الأصل للإدراك. فترجع الصورة الوهمية إلى المُخيّلة، وتعجز المُخيّلة عن الإبداع مرة أخرى، فتخرج الصورة مُحنطة من جديد وهكذا دواليك.

وتبرر هذه الصورة المحنطة بالتأويلات ،وينشط دعاة التراث والموروث لضرورة تقديسه بدعوى أن هذه الصورة الموروثة هي صورة الأنا البهية والأساسية ،ويصبح لهذه الصورة سلطة ، بل تصبح الصورة التي تفكر بها السلطة.

ولا زالت هذه الصورة رغم مجهودات الفنانين الذين عملوا على مواجهتها بانتاج صور جديدة تتوافق وطموح المُخيّلة نحو اختراق الآفاق الأخرى في تواصل مع مُخيّلة العصر، تسيطر على سلوك الكثيرين في فضاءاتنا السياحية وفي مشاريعنا الثقافية كرؤى وتصورات مستقبلية.

ومن السهل أن نتعرف إلى أن أصول هذه الصورة ذات السّلطة التي تجاوزت فضاءها المادي لتستقر في الذهن، كانت تقريباً واحدة وعرفتها تقريباً كل البلدان المغاربية. إن هذه الأصول هي الأصول الاستعمارية.

وأعتقد أن هذه الأصول ما زالت ترهقنا وتعيق بحثنا عن فن جديد مبني على مُساءلات الحاضر ومُساءلات إمكانات اختراقاته. فإذا أخذنا الفن التشكيلي في تونس حالياً ، وحاولنا أن نفهم الآليات التي تحركه ، نجد أنّه يواجه فناً يعرف رواجاً لا يختلف في شكله ومضمونه عن فن روجه فنانو عهد الاستعمار ، ويجد هذا الفن إقبالاً مُتزايداً من طرف محترفي الفن التشكيلي ويقتنى بأسعار لا تناسب قيمته، هذا إذا كانت له قيمة. هذا الفن هو "الفنّ الفلكلوري" الذي يستغل المضامين المعيشية المحلية ويحنطها في صور لاستغلال الحس الحنيني إلى هذه المظاهر ويبالغ في تكرار هذه الصور واجترارها إلى أن تصبح تقليداً مُبلداً للذهن.

لهذا الفن قصة:

ولنبدأ من الجزائر، إن الغزو الإستعماري ساهم في فتح عالمها الشرقي أمام الفنانين، إذ رافق الحملة الفرنسيّة عليها سنة ١٨٣٠ عدد من فناني فرنسا المغمورين اقتداء بما حدث في حملة بونابارت على مصر. ومن بواعث توجه الكثير من الرومنسيين الصغار إلى الجزائر في الثلاثينات، ازدياد اهتمام الفرنسيّين بمصالحهم خارج نطاق الأرض الفرنسية، الأمر الذي دفع باتجاه ازدياد الطلب على تصوير المشاهد الجزائرية. وكان هؤلاء يبحثون، في المواضيع الجزائرية عن «الأنا» ويبحثون عن المجد الضائع بعد ضياع طموحاتهم النابولونية في الشرق.

أما في المغرب فيظهر أن أولى الأعمال التي أنجزها الرسامون المغاربة يرجع تاريخها إلى العقد الأول من القرن العشرين وكان أغلبهم تلاميذ لفنانين أجانب فرنسيين وإنجليز وإسبان وفدوا مع الحملة الفرنسية ومع الإستعمار الإسباني. وقد أثّر ذلك بصورة مباشرة وجلية على ظهور اللوحة المغربية وخاصة منها اللّوحة المهتمة بالمظاهر السياحية والفلكلورية.

أما في تونس وفي سنة ١٨٩٤ وبالضبط في ١١ مايو / أيار أي في الذكرى الثالثة عشرة لانتصاب الحماية الإستعمارية، يفتتح أول صالون للفن التشكيلي بتونس ببادرة من معهد قرطاج، وهو المؤسسة الثقافية التي تعمل لفائدة الجالية الفرنسية، ويكون الرسام جون شالون Jean Chalon وهو فنان أكاديمي النزعة حكائي الأسلوب، مركز الاهتمام في هذا الصّالون لكثرة أعماله واحتلاله جزءاً هاماً من فضاء قاعة "الجمعية العمالية المالطية" بنهج اليونان بتونس، في حين أن أسلوب جان شالون قد تجاوزته منذ عشرين سنة وفي فرنسا بالذات أعمال الانطباعيين والإنطباعيين الجدد والرمزيين ومدرسة بون آفز والنبيين. وليس عفوياً بالمرة أن يثني الأستاذ المحامي الناقد آنذاك Goin على أعمال شالون ويرفض أعمال Gaston Bouy المُبالغ حسب رأيه في الحرية المفتقرة إلى دقة اللون والمُبالغ في تسييبه.

كتب الأستاذ غوان نقداً فنياً ذكر فيه دقة التلوين عند شالون: «يبدو الهواء متجولاً بحرية في اللوحة ويبدو تضاد الدّرجات اللّونية وقوة الزنجي الذي يكاد يخرج من اللوحة»[1] أما عن غاستون بوي فكتب يقول «تتكون إحدى اللّوحات من بقع أربع زرقاء وبيضاء وحمراء وخضراء، وهنا يصبح الفكر أكثر حيرة فالفنان ليس انطباعياً فقط وإنما تبقيعياً»[2]. ويختم الناقد غوان بقوله إنه لا يكنّ تقديراً لهذا الشكل من الفن الذي يحول المشاهد إلى أوديب أمام اللّغز. وإذا لم تعبر اللّوحات سوى عن أشياء متناثرة فإن الفن يصبح فاقداً العلاقة بها.

ويظهر بوضوح أن هذا الناقد يعبر عن رأي سائد في الوسط الفني الإستعماري حول موضوعات الرسم وتقنياته، وهو رأي مناهض للاتجاهات الحديثة والجريئة التي غيّرت المفاهيم الفنية قبل عشرين سنة من ذلك التاريخ.

ويصرح هذا الناقد في خطابه بمناسبة هذا الصالون الأول بأن «هذه الأرض المجدّبة (يقصد تونس) منذ قرون والتي بدا مكتوباً عليها ألا تعرف غير العمليات التجارية البدائية أن تظل محدودة الآفاق داخل المفاهيم الضيقة للروح السامية ومنها المُضَارية والربا. هذه الأرض تفيق فجأة تحت التأثير المُخصّب للعبقرية الآرية الآتية من فرنسا» (٢).

لذا يلاحظ أن تنظيم الصالون الأول للفن التشكيلي في عهد الحماية لا يعبر عن خطاب استعماري فحسب بل أيضاً عن خطاب رجعي بالنسبة للفن الأوروبي عامة والفرنسي خاصة ،وهو خطاب استعماري عنصري ،يعبر عن تعال للفن القادم من وراء البحار على الأنشطة الفنية السائدة في البلاد التونسية وهي الفنون الجماعية المُوظفة في المعمار وفي الأدوات اليومية بصفة عامة .

وتتتالت الصالونات المنظمة من ماي ١٨٩٥ إلى أفريل ١٨٩٧ وهنا نصل إلى مساهمة «جمعية الفنانين المستشرقين الفرنسيين» وقد حضر حفل الافتتاح ليونس بينيديت بصفته رئيساً للجمعيّة وممثّلاً لوزير التربية الوطنية والفنون الجميلة في الحكومة الفرنسية. وتستوقفنا هذه الجمعية لنتمعن في تسميتها فهي جمعية تجمع فنانين فرنسيين يدافعون عن نمط فني له توجهاته وأهدافه شكلاً ومضموناً. وإذا كان الاستشراق الفني وليد رغبة جامحة لدى بعض الرسامين الفرنسيين المشهورين أمثال دلاكروا وجيريكو وأنجر لمعانقة روح الشرق عبر الشعور الفياض برومانسيته وغرابته وأساطيره وسحره وألوانه وأنواره، فإنه لم يعبر في شمال إفريقيا خاصة عن ذلك فحسب بل سقط في مستنقع الصورة العنصرية الساخرة من الواقع المحلي، وهي صورة تعكس موقفاً متصلاً بالفكر الإستعماري المُتعالي على الواقع البائس للعربي التونسي، فأصبحت المضامين المُصوّرة لدى الرسامين "المستشرقين" تعكس وتلحّ في عكسها مظاهر البؤس

المادي والمعنوي للمواطنين التونسيين ، وكان تصوير المتسولين والعميان والبؤساء وتعبر أيضاً عن الشراهة الجنسية بتصوير المرأة المحلية وخاصة البدوية ذات الجسم المُكتنز والثعباني المثير للأحاسيس الجنسية.

ولو كانت هذه التوجهات ذات منشأ فردي أو نتيجة نزوات شخصية لبعض الفنانين لما استرعت الإنتباه من الناحية الأيديولوجية لكن أن ينظم هذا التوجه في أطر جمعياتية وصالونات جماعية، فذلك من شأنه أن يدفع إلى التساؤل عن الغاية من زرع هذا النمط التعبيري المُعتمد على الصورة في الأرض المُغرية المُستعمرة آنذاك من الفرنسيين. وهذا النمط لا يواصل فناً ينمو في أوروبا وفرنسا ويطور الرؤى الفنية في الأرض المُستعمَرة بل يحاول تأسيس فن يقوم أساساً على هذا المغزى الذي عبّر عنه في خطاب بقصر الجمعيات الفرنسية أهم ما جاء فيه.

١ – التركيز على أهمية الفن في بناء المُستعمرة.

٢ – توجيه هجرة فنية قوية ومنظمة نحو البلاد التونسية.

٣ – الحديث عن الملابس الأهلية وعن السحر النافذ من العادات المحلية وعن فتنة السماء التونسية وعن إنقاذ الفنون الحرفية التقليدية من الضياع. وتتبيّن في هذا الخطاب الذي لا يخلو من توجّه أيديولوجي ،وإن كان في ظاهره مدافعاً عن البيئة والعادات والتقاليد المحلّيّة دفاع رجل مُحبّ للفن الغريب، سواء كان ذلك عن حسن نيّة أو عن غيرها ،دعوة إلى ترسيخ الحنين إلى الماضي لدى التونسيين والتلذذ بالحاضر الغريب والطريف لدى الفرنسيّين المستعمرين.

ويبدو أن ما عرفته الجزائر في نهاية القرن التاسع عشر يشبه إلى حدٍ كبير ما عرفته تونس في خصوص ترسيخ ثقافة متوافقة مع النظرة الإستعمارية،

ثقافة تتميز بفرنسيتها الشرقية إذ «كانت المهمة المُسندة إلى الفن أيديولوجية أكثر منها جمالية وثقافية»[٤] مُتحرّرة. وإضافة إلى تأسيس جمعية المستشرقين الفرنسيين كان أحد رساميها في ذلك العهد وهو لوي برتراند (Louis Bertrand) يفكر في جزائر لاتينية أو ملتننة[٥].

إذن لم يكن الرسم الأوروبي في البلدان المغاربية وخاصة منها تونس والجزائر في السنوات العشرين الأولى من القرن العشرين، متميّزاً بما عرفته بداية هذا القرن في أوروبا من ثورات وتحولات في الرؤى الفنية، وما شهدته من جرأة في تناول الموضوعات المختلفة للرسم. إذ كانت هذه الموضوعات منطلقات وتعللات لاكتشاف ما يمكنه الرسم في حدّ ذاته من اختراقات معرفية وجمالية وإنشاءات لعوالم جديدة ومُتفرّدة. وكان هذا الرسم الأوروبي في تونس والجزائر وبقية البلدان العربية في قطيعة تامة مع الأحداث الفنية السريعة التي وقعت في أوروبا وفي فرنسا بالذات. فبينما عرفت هذه الفترة العديد من الحركات الفنية الطلائعية والحديثة مثل الإنطباعية الحديثة والوحوشية والتكعيبية والدادائية والسريالية إضافة إلى كل مناهج التجريدية، بقيت أساليب الرسم في تونس المُستعمرة تقليدية. وبينما كان صالون الخريف في سنة ١٩٠٥ يعرض في باريس أعمال الوحوشيّين الجريئة والمُبتكرة كان إيميل بنشار (Emile Pinchart) لا يزال يرسم بدوياته ومشاهده «الشرقية» مؤيّداً آنذاك بالقراءات النقدية الارتسامية لبعض النقاد. ولعل هذا التشبّث بالتقاليد القديمة للرسم الاستعماري يُعبّر عن إرادة خفيّة وغير مُعلنة للمُحافظة على ذهنية رافضة لكل تجديد فكري والتمسك بالمُعتاد لضمان استمرارية الاستعمار.

واستمر الحال كذلك إلى حدود سنة ١٩١١ التي انتظم فيه الصالون التونسي الذي يظهر أن تغييراً طفيفاً قد طرأ عليه. فقد أشار الناقد غي نومانز

(Guy Nomanze) في المجلة التونسية «إلى أن الجمهور قد مل النماذج المُكرّرة للاستشراق وأعرب عن ارتياحه لعدم تكريس الصالون لتلك النماذج ولأن كل الرسوم من مختلف المدارس مُمثّلة فيه فمنها الحديثة والقديمة، المُستقلة والمُحافظة» [٦] وتدل هذه الإشارة على وجود صراع كما هو موجود اليوم بين تيار حداثي يصبو إلى التغيير والقطيعة مع الماضي وتيار مُحافظ يدعو إلى التمسك بمكاسب الماضي وبالتالي على استمرارية السلطة المُهيمنة للاسور القديمة.

ويظهر أن بداية الانفتاح قد أدّت إلى قبول آراء فنية جديدة ونمو مُتدرّج وتحوّل في فلسفة الصالون التونسي وتقاليده. وقبلت فيه سنة ١٩١٣ أعمال لفناني الطليعة في باريس أمثال ألبار قليز (Albert Gleizes) وماري لورنسان (Marie Lorancin) وأسماء أخرى في صالون الفنانين الفرنسيين.

ويحق لنا أن نتساءل اليوم عن سبب عدم وجود أعمال فنية في بلادنا التونسية لفنانين أوروبيين أصبحوا مراجع تاريخية للفن الحديث في بلدانهم أمثال بول كلي (Paul Klee) وكاندنسكي (Kandinsky) وألبار قليز وماري لورنسان وفان دونقن (Van Dongen) وغيرهم، رغم أن هؤلاء قد زاروا البلاد التونسية ومنهم من شارك في الصالونات. هل كان رفضاً لهؤلاء من طرف محترفي الفن التشكيلي الذين سيطرت عليهم النظرة الفلكلورية التي بلورها أشباه الفنانيين الذين انتظموا في جمعيات تدافع عن فنهم ضد الدخلاء من مؤسّسي القيم التشكيلية والجمالية الجديدة، وذلك كما حدث لفناني الستينات في تونس والذين لقوا نفس الموقف في عهد سيطرة مدرسة تونس التي وإنْ جُدّدت بعض الشيء فقد بقيت وفيّة للرؤى الفلكلورية في مستوى خطابها الأيديولوجي، الأمر الذي جعل بعض الرسامين الذين عرفوا بأسلوبهم التجريدي يتراجعون في

الثمانينات عن اختياراتهم ويتخذون الرؤية الفلكلورية منحى واتجاها، وذلك أمثال خليفة شلتوت وعمر بن محمود ورفيق الكامل ومحمود السهلي وغيرهم.

وإنها لمُفارقة اليوم نعيشها في تونس وربما في بعض البلدان العربيّة والمغاربية أن أغلب الناس يعتقدون أن الرسم الفلكلوري الذي ينقل صوراً لبعض الأنهج القديمة أو بعض المظاهر التقليدية من أعراس وسلوكات يومية كالجلوس في المقاهي الشعبية وتدخين النارجيلة وتصوير لابسي «الشّاشيّة» (*) والجباب (**) وتصوير العروس في مختلف مراحل عرسها وغيرها من الصور المماثلة، صوراً تميز الأنا وتبرز هويتها الحقيقية وارتباط هذه الهوية بالأصل والأصالة. في حين أنهم لو تمعنوا جيداً في هذه «اللغة التشكيلية» لوجدوها قد جاءت عن طريق هؤلاء الفنانين الذين تحدثنا عنهم والذين لم يكونوا يمثلون شيئاً يذكر بالنسبة لرفاقهم في الغرب الأوروبي، هؤلاء الرفاق الذين استلهموا فنوننا الأصلية وأسسوا قيمهم الجمالية الجديدة في نهاية القرن التاسع عشر. ومن هذا الفن انطلقوا في البحث عن إمكانيات جديدة قدمها الفن فأثر على معمارهم وعمرانهم وصناعتهم بصورة عامة وأوصلهم إلى ما نشاهده اليوم عندهم من تقدم على كل المستويات.

إن الصورة التي يعتقدون أنها صورتهم هي في واقع الأمر صورة الآخر عنهم وقد نحت هذا الآخر هذه الصورة ودعمها أيديولوجياً حتى أصبحت لها سلطة لا تضاهيها سلطة أخرى، أثرت على سلوكنا وعلى سياساتنا الاقتصادية والثقافية والصناعية والسياحية. حتى أصبحنا سجناء هذه الصورة وسجناء التساؤل عنها وحولها وتفسيرها وتأويلها محاولة منا التوفيق بينها وبين نزعتنا إلى فعل شيء آخر. ودفعنا ذلك إلى التساؤل عن هويتنا وكأننا بدون هوية ومن ثمة محاولة صنعها شكلانياً.

وقد كانت لهذه الصورة سلطة على الرسامين الرواد فحاولوا مواصلتها باعتبارها مُعبّرة عن الهوية. وعانى الفنانون من سجنها إلى حدود الستينات ثم كان ردّ الفعل باختيار فن آخر يعلن هو الآخر تشبّثه بهوية محلية تعانق العالمية وكان هؤلاء بمثابة فناني طليعة ثاروا على هذه الصورة وحاولوا معارضتها. لكن ونظرا لأن فن هؤلاء كان ردّ فعل فلم يكتب للبحث فيه الدوام. ثم كان فنانو السبعينات والثمانينات وكان لهم طرح نظري حول هذه الصورة الفلكلورية وأنتجوا أعمالا تؤسس للغة أخرى ولكن هذه الأخيرة لم تصمد أيضاً أمام تواصل سيطرة هذه الصورة ذهنياً ومادياً.

واليوم في حاضرنا ماذا نلاحظ:

١ – غياب المرجعية تماما ولا أقصد هنا المرجعيّة والفلسفية لكل عمل فني، حيث لا يحضر النقد والتحليل بالشكل الكافي، وهو الذي يعطي حضوراً حقيقياً لما يبدع من أعمال، وبذلك تغيب فرص معرفة هذا الفن، فنحن كفنانين ومدرسين للفن لا تتوفر لنا فرص الحوار مع أشقائنا المغاربة والعرب إلا في بعض المناسبات. كما أنه لا وجود لحركة نشر حقيقية للرؤى التشكيلية التي تخترق عالمنا العربي عبر فنانيه.

٢ – من يلق نظرة على فنادقنا ومراكزنا السياحية والتي كان يمكن أن تعوض المتاحف والفضاءات الثقافية يجد أن أغلب جدرانها مروجة للصور الفلكلورية الساذجة، وهي الصور التي يريد أصحاب القرار الاقتصادي إعطائها للسائح الأجنبي وهي صور غرائبية، أصبحت بفعل تكرارها ساذجة وغير ذات وقع.

٣ – إن تأثير الصورة الفلكلورية أدّى بالمعماريّين إلى محاولات استلهام وإسقاط لأشكال معمارية قديمة عربية أو بربرية أو غيرها على فضاءات لا تتوافق معها وفي أحجام تشوهها وتفسد وظائفها، بل الأدهى من ذلك أن مدينة اصطناعية بنيت في منطقة الحمامات (×××) تريد أن تكون نقلاً لبعض رموز

مدن تونسية (أبواب وساحات) وهي مدينة جديدة بنيت بتمويه لتكون في نظر مُبصرها قديمة وينطبق على بناتها ومتصوريها اسم «بُناة الأطلال» Batisseurs de ruines وعوض أن تذهب الأموال الطائلة التي صرفت عليها إلى ترميم الفضاءات الحقيقية وتأهيلها لتكون مُعاشة يبني بناتنا الجدد «مدناً قديمة» تمثّل لوحات فلكلورية في حجم عمراني ومعماري كبير.

٤ – لقد أدت اللوحات الفلكلورية إلى خلق سوق وهمية وسرية في الوقت نفسه. حيث نجد محترفي هذه السوق يتعاملون معها تحت شعار «سرّي للغاية» ويبيعون ويشترون هذه الأعمال وكأنها سلع ممنوعة وإذا بالأسعار تصعد دون سبب ،ولترسيخ هذه الصورة وترسيخ سلطتها تعمل بعض السلط الثقافية على إقامة المعارض وإعداد الكتب الضخمة والفخمة لإضفاء القيمة على اللّوحات التي تحتويها والتي يمتلكها البعض من جامعي اللوحات.

وباختصار واليوم وفي بداية هذا القرن، لا يزال يروّج لهذا النمط الفني «لصورة الآخر عن الأنا» التي أنجزت في بداية القرن كرؤيا استعمارية استجابة لإدراك جمالي لجهلة بحاضر الفن التشكيلي وحاضر القيم الفنية العالمية، جهلة أثرت فيهم شعارات تعتبر هذا الفنّ مستجيبا لحاجة لها علاقة بالهوية التراثية أو بالأصالة، وهي دعوة صريحة للرجوع إلى الخلف وتقديس بعض الظواهر أو الصور المُنتمية إلى فترة تاريخية سابقة وذلك دون تحليل للغاية من استغلال هذه الصور.

والأدهى من ذلك أنّ هذه الصور لا تنتمي إلى الماضي على إنها وثائق، بل هي موجودة وحاضرة بيننا تمارس بطريقة طبيعية ،لأن أسباب وجودها لم تنتف بعد، ولكن محترفي هذه الصور ومُقتنييها يستنكفون من مشاهدتها في الواقع ومعايشتها لاعتبارهم إياها رمزاً للتخلف ،ولكنهم يحبذونها مُصورة في

بيوتهم الفخمة والمبنية على الطريقة العصريّة، يحبذونها صوراً جامدة مُحنطة على أساس أنها تصور تراثهم أو موروثهم أو هي تمثلهم أو تصورهم.

وتصبح للصور المُحنطة حينئذ سلطة لأنها قادرة على التّحكّم في المُخيّلة المبدعة لقيم جمالية جديدة، ولأنها قادرة أيضاً على تحويل وجهة الإدراك من الشيء الماديّ إلى الشيء الوهمي.

إن هذا التعلق بالوهم المُحنط سرعان ما تروّج له وسائل الإعلام المرئية التي هي صور مُتحركة ومبثوثة على نطاق واسع، وتفعل فعلها كفعل النار في الهشيم، وتمارس سلطتها بواسطة هذه الصور وتسلّطها على المخيّلة الجماعية لتسكن في لا وعيها الباطن. وبما أن أغلبية المتلقين جاهلة وعاجزة عن تحليل الصور، فإنها تتقبلها كما يتقبل الطفل المعارف من معلّمه، وتصبح هذه المعارف وسائل تفكير وتحليل وإدراك جمالي، وتلعب العادة والاستشعار والإشهار دورها في ترسيخ هذه الصور التي سترجع لتمارس سلطة أخرى، وهي سلطة الطالب المُستزيد منها وبالتالي تصبح مطلباً شعبياً تأخذه السلطة السياسية والثقافية بعين الاعتبار، ويصبح شعاراً لها استجابة لمطلب الأغلبية.

وفي صورته الخفية يبدو هذا المطلب استجابة هو الآخر لدعوة يتبناها الذين يطرحون «التراث» بمعناه الفلكلوري التكراري المُحنط على أساس أنه هويتنا ضد تهديد الغرب المهيمن علمياً وتكنولوجياً، وهم غافلون عن أن أول من طرح التراث بمفهومه الفلكلوري كموضوع للبحث هم مفكرو الغرب الاستعماري لا الغرب المُتحضر والمتقدّم والمتسامح. وهم لا يتذكرون أن هؤلاء المفكرين صنفوا العالم صنفين: الغرب وما عداه. فالغرب هو موضوع التاريخ الحي والسوسيولوجيا الديناميكية، أما ما عداه فموضوعه الأنتروبولوجيا والأتنولوجيا اللتان موضوعهما الأساسي هو "التراث" أي التاريخ المُجمّد.

لقد غفلت أغلب سلطاتنا الفكرية والثقافيّة والسياسية عن هذا التصنيف، وسلمت بأن التراث «الفلكلوري» هو هويتنا الحقيقية ولم تفطن إلى وقوعنا ببساطة فيما أوقعنا فيه الغرب الاستعماري نفسه، بل غفلت عن أن الاستعمار كان أساساً لإخراجنا من التاريخ وإدخالنا نهائياً في «التراث». إذ أراد المستعمر أن يكون حضوره هو حضور التاريخ الحيّ النابض على كل المستويات مقابل التراث أو التاريخ المُجمّد. وهكذا تقابل التاريخ الحيّ بأزمانه الثلاثة الماضي والحاضر والمستقبل بتراثنا ،فكانت فلاحته العصرية مقابل فلاحتنا التقليدية، وصناعته الحديثة المبتكرة مقابل صناعتنا التي سميناها «تقليدية» ومدينته العصريّة مقابل مدينتنا العتيقة ،وتعليمه العصري مقابل تعليمنا التقليدي «الأصيل» ، وقانونه مقابل عرفنا وقضائنا الشرعي.

إن «الفن الفلكلوري» بصفة عامة، ومن مظاهره فن الرسم والتصوير الذي يصر دعاته على كونه من أهم مقومات تراثنا وإن المحافظة على الأشكال القديمة بدعوى الحفاظ على آثارهذا التراث ، إنما هي محافظة على السائد والعادي. وحتى إن كانت هذه الأشكال قد لعبت في حد ذاتها وفي زمن ما دوراً جمالياً ووظيفياً، فإن بقاءها على شكل هذه الصور الجامدة يحدّ من التخيل ومن التصور، ويقتل الملكات الإبداعية ،ويسجنها داخل منظومة الإعادة المعادة والمعتادة. إن تكرار هذه الصّور من شأنه أن يُولد استقراراً إدراكياً يصبح ايديولوجياً سلطوياً، استقراراً يرهب من التغيير ويعتبره خطرا عليه وعلى هويّة مؤسّسته.

ومن هنا يمارس «الفن» كصورة «مؤسسة» سلطته على السلطة ذاتها. وتكون الحلقة المفرغة والمغلقة في الوقت نفسه سلطة الصورة فصورة السلطة فسلطة الصورة التي سرعان ما تصبح سجناً يخنق كل من أراد أن يغيّر الصورة القديمة، كل مبدع يريد أن يحدث صورة جديدة ينشد من ورائها طرح سؤال جديد، سؤال

متقدم يقطع إيبستيمولوجياً مع القديم أو حتى ينزلق معرفياً عنه. وكثيراً ما يحدث لهذا السائل الجديد أو هذه المُخيّلة المبدعة نوع من الإحباط والإقصاء من «المدينة الفاضلة المُغلقة» حتى لا يشوش سعادة أمنها وهدوئها وكثيراً ما يكون هذا الإقصاء غير إرادي لأنه ناتج عن سلطة خفية هي سلطة الصورة القديمة لا سلطة السلطة التي تبنتها.

وترفض هذه الأنفس السائلة الجديدة المُستجوبة أو الطالبة جواباً، ترفض كل الأنفس الابتكارية والمريدة إبداعاً جديدا في كل الميادين. لذلك نلاحظ أن أغلب المجتمعات التي ترفع شعار التراث بالمعنى الفلكلوري كصورة مُقدسة ،تسقط في العجز عن الابتكار، وتستعمل لتواصل حياتها المرتبطة جدليّا بالتطور الزّمني إبداعات الآخرين.

وعلى المستوى الروحي تسقط أيضاً فريسة للأفكار القديمة التي تبرز منها آليات أخرى تحمل في بواطنها ردود فعل متعصبة لكل ما هو قديم وأصيل، آليّات ثقافية يُراد لها أن تطبق في واقع اجتماعي سياسي واقتصادي مُغاير تماماً وهنا يحدث الصراع بين نمطين من التفكير متكاملين ومتوافقين في تأويلين متصادمين لموروث واحد كل يريد استغلاله حسب مشيئته.

ولعمري أن هذا الصراع الذي يمكن أن يصبح دموياً وقد أصبح كذلك في بعض البلدان ليس ناتجاً عن الاختلاف بين الحديث والقديم أو بين المبدع والمحافظ بل ناتجاً عن الفراغ الإبداعي الطبيعي الموافق للسير المتقدم للأشياء، هذا الفراغ الذي سببته الصور المُحنطة والمُحنِّطة والتي مارست سلطتها ،فحنطت الخيال الجماعي ،وجعلته عاجزاً عن إنجاب الخيال الفردي المبدع ورافضاً له أن قُدِّر له أن يُنجب.

مراجع وهوامش البحث :

١ – جاءت هذه المعلومات المأخوذة من صحيفة "تونس الفرنسية" الصادرة باللغة الفرنسية، في كتاب الرسم الأوربي بتونس في عهد الحماية، في مقال لعلي اللواتي، نشر مركز الفن الحي لمدينة تونس، جوان ١٩٨٩، ص ١٠ .

٢ – نفس المصدر، ص ١٠ .

٣ – نفس المصدر، ص ١٣ .

٤ – جاء هذا التحليل في مقال ضمن كتاب "مقامات من الرسم المغاربي المعاصر" وهو مؤلف جماعي بنصوص الطاهر الأمين المغربي، مدين بنعمار، الحبيب بيده، عبد الكبير الخطيبي، أودومو ولد محمد الأمين ومولِيم العروسي، والمقال بقلم مدين بنعمار ص ٢٦، نشر مجموعة البنوك المغاربية، ميلانو، إيطاليا ١٩٩٠ .

٥ – علي اللواتي: الرسم الأوربي بتونس في عهد الحماية، نشر مركز الفن الحي لمدينة تونس جوان ١٩٨٩، ص ١٣ .

٦ – نفس المصدر، ص ١٣.

(*) الشاشتيه: قبعة حمراء اللون اشتهر بها سكان تونس ولازال البعض يلبسها إلى اليوم.

(**) الجباب: جمع جبة، لباس تقليدي تونسي.

(***) مدينة الحمامات: مدينة سياحية بالوطن القبلي جنوب مدينة تونس على بعد ٦٠ كيلو متراً.

سلطة النموذج
في الفن التشكيلي التونسي

د. فاتح بن عامر

سلطة النموذج
في الفن التشكيلي التونسي

د. فاتح بن عامر

لم تتوافر للفنون التشكيلية التونسية فرصة الإفلات من سيطرة النموذج سواء أكان محلياً أو خارجياً إلا مع حلول النصف الثاني من عشرية الستينات التي شهدت انبثاق مجموعات تشكيلية مستقلة عن جماعة مدرسة تونس ،وينتمي معظمها إلى فئة العصاميين أو الأكاديميين الجُدد (بعدد قليل) ممن توجهوا إلى التعبير التجريدي وتغيير وجه اللوحة والتشكيل التونسيين من لغة تصويرية تنقل الواقع المرئي وتحاكيه (بوصفه المرجع والنموذج) إلى لغة تؤوّل الواقع وتصوغ خطاباً مُجرداً لا ينضبط إلى سلطة سابقة أو حاضرة[1] . ولعلنا وبتناولنا مسألة السلطة داخل ميكانيزمات تشكل الإبداع التصويري التونسي نميط اللثام على نقطة عمياء في تناول الفن التشكيلي التونسي، ونرفع عن بعض رواده مقولة

التصوير الفلكلوري أو الإتباعي، بل وربما نتوصل إلى صياغة نتائج أخرى غير تلك القائلة باستمرار النموذج الغربي وتكريسه مع الرواد التونسيّين في ظل قراءة أسباب تأصل النموذج الغربي بصفة ترديديّة، كما لو كانت تلقائية، من خلال ما وجده هذا النموذج من تهيئة مؤسساتية شاملة.

١- الأكاديميزم والاستشراق: وجهان لعملة واحدة.

يقول الباحث زبير الأصرم عن ظهور الفن لتشكيلي في تونس: «لقد اتصلت تونس بالرسم في السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر بواسطة بعض الرسامين الاستشراقيين الذين وفدوا على تونس في مهمات مثل هنري لوران وغيره الأقل شهرة منه، أولئك الذين حلوا بتونس يشجعهم الحضور الفرنسي....»(٢). ويضيف: إذ لم يجد الشكل الفني الجديد في الرسم حسب اعتقادنا تجاوباً إلا عند السكان الأوروبيين وهذا يرجع حسب اعتقادنا – إلى الأسباب التالية:

١ – كان هذا اللون مجهولاً، لذلك أوجب تعليماً فنياً لم يكن مُيسراً من طرف مؤسسات عمومية.

٢ – لم تكن للرسم مكانة في حياة المجموعة وبالتالي لا يملك أية دلالة ثقافية.

٣ – والنقطة الأكثر أهمية أن الرسم لا يتفق مع البنى الاجتماعية. وهذا النفور من الرسم يبرز على مستويين:

أ – تجاه المعنى الشكلي.

ب– تجاه المرمى الأيديولوجي والسياسي للرسم [٣].

ويتضح من خلال ما ذهب إليه الباحث أن دخول الرسم إلى البلاد التونسية كان مع حلول الاستعمار ،أي مع قيام الحماية الفرنسية بمفعول معاهدة باردو ١٢ ماي ١٨٨١ الموقعة مع الباي. وهو ما يتفق فيه عديد الباحثين أمثال علي اللّواتي وناريمان الكاتب بن رمضان والناصر بن الشيخ وغيرهم، إلا أن لكل

واحد من هؤلاء مُقاربة خاصة في أسباب نفور التونسيين من ممارسة هذا الفن، وكذلك في أهمية هؤلاء الفنانين الرواد الذين تمركزوا بتونس من جنسية فرنسية وجنسيات أوروبية أخرى كالإيطالية والمالطية مثلاً، كما أن ما هو واضح في إفادة الزبير الأصرم هو هذا التشجيع الذي توليه السلطات الفرنسية لهذا الفن في البلاد التونسية على غرار غيرها من المستعمرات الأخرى. وعلى أساس أن المجتمع التونسي إبّان الحماية ودخول الاستعمار لم يكن مُؤهلاً لاستيعاب هذا الشكل الفني، فإن الاستعمار قد سعى إلى فرضه كواقع عيني. ويكتب علي اللواتي عن أول معرض فني رسمي نظم بالبلاد التونسية مُشيراً إلى أن افتتاح هذا المعرض «الصالون التونسي الأول» صادف أن يكون في ذكرى مرور ثلاث عشر سنة على توقيع معاهدة باردو المذكورة أعلاه. كما يشير إلى أن أول معرض قد نُظم من طرف «معهد قرطاج» أهم مؤسسة ثقافية للجالية الفرنسية[٤]. وقد تم تنظيم هذا المعرض برعاية شارل روفييه الوزير المقيم العام الفرنسي وبحضوره. وهو ما يدل على مساهمة ورعاية من طرف أعلى سلطة حماية بالبلاد. هذه السلطة التي استجلبت عدداً كبيراً من الرسامين المُولعين بالضوء واللون والمناظر الأصلية إلى تونس من أجل نقل صور عنها لتشجيع المستعمرين على القدوم والعمل والمكوث بها. ويمكن القول بإن الفنان الفرنسي جون شالون كان بمثابة النجم لهذا المعرض، حيث فرض حضوره من خلال عدد لوحاته.[٥] ويُعزى نجاح أعمال هذا الفنان إلى الأسلوب الأكاديمي الذي كان يتوخاه بين النيوكلاسيكية والرومانسية، وهي أساليب حافظت على وجودها في فرنسا رغم الانعطافة الكبرى التي أحدثتها ثورة الانطباعيين وظهور الآلة الفوتوغرافية بفرنسا، فنحن نذكر جيداً كيف بقيت المواضيع الكلاسيكية حاضرة في الفن التشكيلي الفرنسي إلى حدود بدايات القرن العشرين مع أمثال كابانال في رسم العُري مثلاً، وهي محافظة لم تكن لتجد من داعم غير المؤسسات الرسمية على غرار مدرسة الفنون الجميلة والصالون السنوي. ومما يذكره علي اللّواتي حول أعمال

جان شالون أنها كانت تستلهم أحداثاً تاريخية وأساطير يونانية،وفي ذلك ما يؤكد توجه هذا الرسام إلى الحاضنة الفكرية للفن النيوكلاسيكي المبني أساساً على استلهام التاريخ والأساطير والربط المباشر وغير المباشر مع النموذج النهضوي في صياغة الأعمال الفنية ذات البعد الحكائي والمشهدي المرتبط بتصوير النماذج البشرية وفق قواعد كلاسيكية يظل المنظور ومُحاكاة النموذج الطبيعي أهمها وعلى رؤية مثالية ترتهن إلى قراءة الفكر الإغريقي والاستناد إليه في شتى الإحالات هندسة وقواعد ومثالية. وإلى جانب هذا النمط الفني ساهم عدد لا بأس به من الفنانين الوافدين والمحليين بلوحات ذات نفس رومانسي - استشراقي، لاسيما أن الصالون الثالث والخامس قد شهدا مشاركة لجمعية الفنانين المستشرقين الذين من بينهم إتيان دينيه الفنان الاستشراقي الذي أسلم لاحقاً مُتخذاً اسم نصرالدين دينيه. وما يمكن أن نشير إليه هو وَلَه المستشرقين بالمواضيع المحلية من خلال محاولتهم تصوير الواقع المحلي في غرائبيته وفي ضوئه الكاسح وكذلك في علاقته بالأيديولوجية الاستعمارية. لقد كانت المواضيع المرتبطة بالواقع المحلي العمود الفقري لممارسة التصوير بالبلاد التونسية، حتى إن النماذج البشرية تحولت إلى موديلاً للرسم. ومن المُلاحظ أن هذه المواضيع تتفرع وحسب تصنيف الباحثة ناريمان الكاتب بن رمضان إلى ثلاث تيمات: الأولى، تيمة إفريقيا الرومانية والتي بإمكانها أن تظهر الأثر اللاتيني الكبير على الحضارة في شمال إفريقيا، وهو ما يتجسم في مشاهد ورسومات الآثار الرومانية القديمة من مبان ومعابد وقصور. والثانية: تيمة المرأة العربية، سواء بدوية أو حضرية، ورغم أنه لا علاقة لها بالسابق فهي تعكس فكرة الغريب المُستجيبة إلى فضول المُستعمِر ورغبته في اكتشاف العالم النسائي الغامض. أما التيمة الثالثة والأخيرة فهي تتعلق بالمشهد المحلي الحضري أو الصحراوي والتي تمنح موضوعاً مُحبذاً، وذلك لما له من علاقة بالبيتوراسك[٦]. ونرى جيداً أن هذه المواضيع ترتبط أساساً بصياغة المشهدي، الذي يتطلب الرسم

الخطي عماداً للتصوير وهو ما حول المنتوج الفني لحقبة عهد الحماية وما تلاها من العقود إلى لوحات يغلب فيها الحكائي على التجريدي حتى صارت الأعمال التجريدية لشباب الستينات والسبعينات في مأزق جراء انعدام الإقبال عليها أمام سيطرة جماعة مدرسة تونس على مجريات الأحداث التشكيلية بالبلاد التونسية. ومن الجدير بالذكر أن الساحة التشكيلية التونسية تكاد تكون الوحيدة على المستوى العربي التي شهدت خصومات حول التشخيص والتجريد كمفهومين ومنهجين للرسم مختلفين مُقاربة ومضموناً وتاريخاً[٧]. ويمكن أن نترجم ذلك بتجذّر التشخيص من جهة وبتمكن جماعة مدرسة تونس للرسم من تصدير نموذجهم التصويري إلى الأوساط الثقافية وإلى السوق التشكيلية بسطوة بالغة الأهمية. يُضاف إلى ذلك ما تقدمه مدرسة الفنون الجميلة من تكوين أكاديمي الوجهة والتوجه بنسبة فائقة، ناهيك من أن الاختصاصات المفتوحة بورشات تدريس المؤسسة ظلت هي ذاتها، ونعني بذلك النحت والتصوير والحفر، (في عهد إدارة بوايي وأنطوان فرجو إلى حدود سنة ١٩٤٥) ثم وفي مرحلة لاحقة الهندسة المعمارية وأخيراً الخزف والزجاجيات والفسيفساء من الفنون الزخرفية (وذلك في عهد بيار برجول بداية من سنة ١٩٤٩ إلى سنة ١٩٦٦)[٨]، إلى حدود بداية السبعينات، أي حين تحولت إلى معهد تكنولوجي للفنون والهندسة المعمارية والتعمير وغيّرت بعضاً من مناهجها ومقرراتها. وقد ظل طلاب هذه المؤسسة يزاولون تعلم الرسم (الخطي) التحليلي ضمن ورشاتها بالأسلوب والطريقة الكلاسيكية إلى حد هذا التاريخ[٩]. يقول الباحث د. خالد الأصرم في هذا الصدد:

«وكان الأسلوب الفني الأكثر تداولاً ورسوخاً في المدرسة (يقصد مدرسة الفنون الجميلة بتونس) هو الأكاديمي البحت، وإنْ ظهر، أحياناً، في مظهر جديد ينم عن رغبة واضحة في التمكن، تقنياً وجمالياً من أساليب الفنون الاغريقية والرومانية باعتبارهما المثل الفني الأعلى السائد في البلاد الأوروبية. ولم تكن الأساليب الحديثة مرغوبة في الغالب، إذ اعتبرت مجرد محاولات «طائشة» (لفظة تونسيّة دارجة المقصود بها مارقة) لا يجوز

أخذها بعين الاعتبار»[١٠] . نستشف من الشاهد المُورد أعلاه ومن حيثيات التدريس بمؤسسة مدرسة الفنون الجميلة بتونس منذ أن كانت مركزاً إلى تاريخ تحولها مدرسة أن التركيز الرئيسي في مسألة تدريس الفنون التشكيلية في البلاد التونسية من طرف المستعمر كان مُوجهاً أساساً إلى النزعة الأكاديمية التي استمدت في هيكلتها وأسسها من مناهج ومن تصورات وتطلعت المؤسسة النموذج وهي مدرسة الفنون الجميلة بباريس التي بقيت بدورها آخر قلعة للتعليم ولمُمارسة الأكاديميين للفنون التشكيلية بفرنسا. وإذا ما تمعنا في هذه المعطيات الخاصة بظهور مُمارسة الفن التشكيلي وفي مقدمته الرسم والتصوير بالبلاد التونسية، فإننا سنتوجه مباشرة إلى القول بارتباط هذه الولادة والنشوء والتطور بمقومين اثنين هما: الأول، الأكاديميزم في المستوى التعليمي وفي مستوى تصور عدد هام من الفنانين المستقرين بتونس. والثاني، الاستشراق الذي لم يتوقف مده رغم تخلي الفنان الأوروبي الباحث عنه مع نهاية القرن التاسع عشر ومُضيّه في مغامرات تشكيلية هامة جراء ظهور الانطباعية وتأثيرات روادها على من تلاهم من الفنانين. ولا ينفي هذا تأثيرات أخرى التي من أهمها جماعة مدرسة باريس وبعضاً من التكعيبية وبخاصة في مستوى الطبعة الصامتة كموضوع توفر بقوة في رسوم الفنانين أمثال بيار بوشارل.

لقد شكلت الحاضنة الأكاديمية رافداً مهما من روافد الفن التشكيلي التونسي في عهد الحماية (أي الفترة الاستعمارية) وكذلك بعد الاستقلال، وقد أمدت مؤسسة مدرسة الفنون الجميلة الساحة الفنية التشكيلية التونسية بعدد هام من الفنانين تكاد نسبتهم تتجاوز الثمانين بالمائة، وهو ما يفسر أوجه التجريد الأكاديمي الصياغة والمنطق والمرجع، الذي سيطر على إبداع عددٍ هام من فناني فترة الستينات والسبعينات وكذلك الثمانينات. وبأية حال من الأحوال، لا يمكننا أن نفصل تاريخ الفن التشكيلي بالبلاد التونسية عن تاريخ ثلاث مؤسسات

هامة هي الصالون التونسي (أول تظاهرة تشكيلية كبرى بالبلاد) ومدرسة الفنون الجميلة (كمؤسسة تعليمية أكاديمية) وجماعة مدرسة تونس (بوصفهم أكبر تجمع فني عرفته تونس في تاريخها التشكيلي)، وهو تاريخ متصل أساساً بتكوين مجموعة الفنانين التي نشطت في المؤسسات الثلاث والتي لعبت أدواراً رئيسية وأساسية في إرساء دعائم الفن التشكيلي الحديث بتونس. ومن أهم هذه الشخصيات نذكر بيار بوشارل مُؤسس مجموعة الأربعة المتطورة إلى مجموعة العشرة ثم إلى مدرسة تونس، وكذلك ألكسندر فيشي وألبار أوبلي وأنطونيو كوربورا وموزاس ليفي وجول لولوش وغيرهم... لقد كان هذا الجيل ذا تكوين أكاديمي في غالبية عناصره، عاش بين تونس وأوروبا ،ينهل من ثقافتها التقليدية ويرسم المشهد المحلي بإدراك وبأدوات معلومة تتأرجح بين اللاأكاديميزم المتشدد وبين الاستشراق المُتحرر. تشير الباحثة ناريمان بن رمضان (الكاتب) إلى هذه الظاهرة قائلة: «**تختص بانوراما الإبداع التشكيلي وبواكير تطور الرسم التونسي (منذ نهايات القرن التاسع عشر وإلى منتصف القرن العشرين) بوصول وتكون جيل من الرواد الذين أدخلوا هذا الفن الحديث إلى البلاد. وقد شُفع هذا الجيل ذو التكوين الأكاديمي الأوروبي بجيل ثان مولود بتونس ومُتميز بثقافة أوروبية ومُتشبع بالعالم العربي المسلم المحيط به**»[١١]. وتضيف هذه الباحثة إلى قولها ملاحظة هامة مفادها أن هذين الجيلين لم يكونا ليعيرا أي اهتمام بالتجديدات الحاصلة في مستوى المغامرة التشكيلية الأوروبية، بل شكلّ التصدي لكل ما هو حر وجديد بأوروبا هاجساً مُخيماً على أغلبية هؤلاء، الأمر الذي جعل من البُعد الأكاديمي عاملاً مُسيطراً على ساحة الإبداع التشكيلي التونسي منذ تلك الفترة على متوسط القرن الماضي. ومن الجدير بالذكر أن المواضيع التي يرسمها هؤلاء شديدة الاتصال بالمشهد المحلي (حاضرة تونس وباديتها ونماذجها البشرية) في نفس استشراقي متأخر (زمنياً)، إذ خيمت صور الأزقة والمباني العتيقة للمدينة العربية وصور النماذج البشرية للعمال وللعادات والتقاليد ومجالات الحياة

اليومية، إلى جانب المواضيع التاريخية ورسم المرأة سواء عارية أو في أطوار اتصالها بالحياة اليومية من البيت إلى الشارع، ما يذكرنا بالصور الفوتوغرافية الاستشراقية للثنائي لينهارت ولاندروك، اللذين عاشا فترة بتونس وأخرى بمصر، (انظر الصور ١- ٢- ٣ لهذا الثنائي) وهي صور بمثابة البطاقات البريدية التي سوقها كلاهما توثيقاً عن البلدين الشرقيين.

إن أعجب ملاحظة يمكن أن نسوقها في ما يخص النشاط التشكيلي بتونس عهد الحماية هي تلك المتعلقة بالمعادلة التالية: كيف يمكن لبلد صغير مثل تونس وفي فترة تمركز الاستعمار فيه (أي بعد ٢٠ سنة من الحماية) أن يعج بعدد كبير من الفنانين، الأوروبي الأصل خاصة، وينمو فيه عدد قاعات العرض وعدد المعارض، بل يستمر فيه الصالون التونسي ويوازيه معرض جمعية أصدقاء الفن وبعض المعارض الفردية، وتتحول فيه باحات الفنادق إلى قاعات عرض للفنون التشكيلية، في حين ترزح شريحة السكان الأصليين تحت وطأة التجويع والتنكيل والفقر والخصاصة؟ وإذا ما اعتبرنا أن ازدهار الفن وتطور مسالك تبادله شكل من أشكال الترف الاجتماعي، فإننا لن نخطئ المرمى حين نقول أن الأيديولوجيا الاستعمارية المُشجعة على الاستيطان قد جعلت من الفن وسيلة وأداة للترغيب في الإقامة بهذا البلد وفي الاستثمار في اقتصادياته، بل تجاوز الأمر إلى الحديث عن أسلمة الفن الاستشراقي باعتبار أن الموضوع المرسوم ينقل المشاهد الطبيعية الخلابة والإرث المعماري منذ الرومان وكذلك النماذج البشرية بالألوان المحلية التي أصبحت عقيدة كل فنان يحل بالبلاد وافداً عليها. هكذا يتحول الفن إلى أداة من أدوات تجذّر الاستعمار في البلاد، يخدم أغراضاً غير التي انبعث من أجلها (مثلما هو حال الاستشراق الفني مع ديلاكروا أو شاسريو أو فورمانتان... الذين تمتعوا بحس فني عميق وبأسلوب اكتشافي في علاقتهم بعالم الشرق وبسحره). لقد أضحى الفن الذي تكثف حضوره ومنتوجه عاملا من عوامل التوطين الذي

عبر عنه علي اللواتي بـ«التوطين الفني» حين ذكر بخطاب المُقيم العام الفرنسي في افتتاح الصالون التونسي الخامس سنة ١٨٩٨، إذ يقول فيه: «... **توجيه تيار هجرة فنية قوي ومنتظم نحو البلاد التونسية....» ثم أضاف: «......هل أذهب حتى الكشف، في هذا الخصوص، عن خواطرنا الأكثر حميمية، وهل أفصح لكم عن غاية أملنا وطموحنا ؟ هو أن نجعل من تونس المركز الحقيقي للفن الشرقي، أن نتطور بصالوننا التونسي إلى أن يكون موضع اللقاء الذي لا غنى عنه لكل ما له صلة بالشرق في مجال الفنون...»**(١٢) ومن شأن خطاب كهذا أن يُعري مطمحاً صريحاً وهو أن تتحول تونس إلى المركز الأهم للفن الشرقي، أو بالأحرى أن تتحول تونس إلى حامل لواء ثقافة المُستعمِر الكلاسيكية والأكاديمية بحكم اقتداء المغلوب بالغالب، على حد تعبير ابن خلدون، هذا الخطاب الذي كان أكثر صراحة مع الأستاذ غوان المحامي، حسب ما يورده اللواتي، والذي يقول: «**إن هذه الأرض المُجدبة منذ قرون، والتي بدت كأنه مكتوب عليها ألا تعرف غير العمليات التجارية البدائية، وأن تظل محدودة الأفق داخل المفاهيم الضيقة للروح السامية (ومنها المُضاربة والربا)، هذه الأرض تفيق فجأة تحت التأثير المُخصّب للعبقرية الآرية الخالصة، الآتية من فرنسا**»(١٣). فهل يمكن القول، والحال أن الغايات مكشوفة، بأن هذا الاستشراق، ذا المنهج والأسلوب والأدوات الأكاديمية في التصوير، قادر على التفاعل الإيجابي مع شرائح المجتمع الذي يهب الموديل والحيز والأضواء للرسامين كي ينجزوا أعمالهم على الأرض التونسية؟ وهل هو قادر على استبطان النماذج البشرية وتمثل حالاتهم الشعورية والإنسانية بسردية وبحكائية أمينة تضاهي ما قدمه ديلاكروا أو غيره؟ إنها مُمارسة تنضوي تحت شعار منظومة الاستعمار ذاته، الذي ومن خلال الخطاب المذكور أعلاه يُشرع لنفسه (وبوصفه سلطة) مهمة السمو بثقافة البلاد وتطويرها. ولكننا نرى أنها استكمال لأوجه الاستعمار باعتبار البلاد أصبحت هدفاً جمالياً إضافة

إلى كونها مجالاً اقتصادياً واستهلاكياً، وبهذا أمكن للفنان المستعمر أن يتملك الأرض وعبادها (صورة وتصويراً) استكمالا للمشروع الاستعماري ولمنظومته.

ننتبه إذن إلى أن الفن التشكيلي بتونس قد انبعث ونما داخل أطر مؤسساتية أولاً وبالذات. وهي أطر ترعاها وتمولها الجالية الاستعمارية، بل وتروجها داخل البلاد وخارجها. ونعتقد أن فعل المأسَسَة هذا هو الذي جعل أطر النشاط التشكيلي ضيقة ومعزولة عما يقع من تطور في البلاد الأوروبية وخاصة فرنسا، البلد المُستعمَر الذي شهد ثورات وانقلابات جمالية عميقة المعنى والمغزى وكبيرة التأثير عالمياً. ومن شأن هذا النمو الموصول بالبعد المؤسساتي أن يكون على تواصل بالمؤسسات الفرنسية خاصة على مستوى التصور، وما محافظة الصالون التونسي وإصرار مدرسة الفنون الجميلة بتونس على أن تكون أكثر تشدداً من مثيلتها بباريس (كان بوايي صاحب فكرة إنشاء مركز الفنون المتحول إلى مدرسة الفنون مُتفقداً للتربية التشكيلية بالمعاهد وهي صفة لا يمكن التغاضي عنها خاصة وأنه أول من درّس مادة تاريخ الفن بالمدرسة) إلا دلالة على أن هذا البُعد المؤسساتي قد قيد الصيغ الأسلوبية والجمالية وأوثقها إلى التصور الأكاديمي والاستشراقي في عزلة تامة عن العالمين الداخلي وهو البلاد التونسية والخارجي وهو فرنسا خصوصاً وأوربا عموماً. ولعل من أهم ما أنتجته هذه العزلة هو ذلك الاغتراب المُتقاسم بين الفنانين الغربيين من المستوطنين والتونسيين من الرواد، إذ ليس من شأن أي قيمة جمالية أن تحقق الوجود أو تنبعث دون أن تكون مُعمَّمة أو مُشتركة، يقول روجاي باستيد في هذا الصدد: «**إن القيمة الجمالية التي تظل فردية تبقى كما لو لم توجد**»[١٤]. فهل يمكن اعتبار هذه المُمارسة للفن وجه من وجوه الإبداع أم بعداً من أبعاد السلطة؟ أنظر الصور (٤ – لألكسندر فيشياي طبيعة صامتة، ٣٨X٤٦ سم، زيت على إيزورال، مجموعة وزارة الثقافة –٥– لألكسندر روبوتزوف، وعنوانها منوبية، ٩٥X٨٠ سم، زيت على قماش، ١٩٢٠–

٦- موزاس ليفي وعنوانها بورتريه، غواش على ورق، ٣٠X٣٩ سم- ٧- تربة الباي لأرموند فارجيو، زيت على خشب، ٣٧X٢٨سم- ٨- ألبير أوبلي، صورة عروس، أكواريل على ورق، ٣٨X٣٣ سم، ١٩٢٠- ٩- أميل بنشار، عازفة الدف، زيت على قماش، ٤٠X٧٦ سم- ١٠- أنطونيو كوربورا، سيدي محرز، زيت على قماش، ٤٦X٥٥ سم، ١٩٣٦- ١١- جيل لولوش، مقهى تركي بجربة، زيت على خشب، ٤٧X٣٨ سم- ١٢- عبد الكريم جوسو، الملاسات، زيت على ورق مقوى، ٤٤X٦٢ سم، ١٩١١.

٢- تصدير النموذج وتكريس السلطة

واضح إذن أن انبعاث ونمو الفن التشكيلي الحديث بصيغته الغربية بتونس إنما يُرَد إلى الفترة الاستعمارية وإلى اعتباره نشاطاً مُكملاً أو لنقل دعائيا للتوطين. ولذلك يمكننا القول إن المجتمع المحلي لم يقبل بسهولة اندماج هذا النشاط الفني، بل لم يتقبله ولم ينخرط من التونسيين في صلبه إلا فئة قليلة، ولم ينضم إلى صفوف تلاميذ معهد الفنون الجميلة إلا مجموعة صغيرة من أبناء الذوات بالمجتمع المحلي(١٥). ويجب أن نشير هنا إلى أن قبول أو رفض القيم الجمالية مرتبط بالأوضاع الاجتماعية، بينما وفي الجانب الآخر فإن الأحكام الذوقية تُعد أغراضاً فردية. ففي الوقت الذي شجب فيه شيخ وقور فعل يحيى التركي بتعاطيه الرسم المسندي بالشارع شجعه ضابط فرنسي بأن منحه بعضاً من المال ليشتري مسنداً للرسم(١٦)، وهذا ما يجعل من تأويل الرواية، رغم انعدام أهميتها في تاريخ الفنون التشكيلية التونسية، دلالة على قبول المُستعمِر بابن البلاد شريكاً في الرسم المسندي ورفض المواطن لهذا التعاطي مع ما جلبه المُستعمِر يصل إلى حدود التكفير كما ورد على لسان يحيى التركي نفسه. لقد تبنى التونسي ممارسة الرسم والتصوير المسندي على الصيغة الغربية بشكل يكاد يكون تلقائيا، بل وتتلمذ عن الغربيين من الفنانين المدرسين بمدرسة الفنون الجميلة،

حتى وإنْ كان عدد المنتمين إليها من التونسيين قليلاً. ومضى الفنان التونسي من الرواد في رسم المشهد المحلي نقلاً عن ثقافة المُستعمِر ولكن في تسابق طريف من نوعه، إذ يحاول الفنان المُحتل أن يؤكد انتماءه إلى تونس، بوصفها المركز الشرقي للفن كما ورد ذكره أعلاه، في حين يحاول الفنان التونسي الأصل الانتماء إلى الثقافة الاستعمارية الرسمية وذلك من أجل إثبات الذات. وقد هيأ لهذا التسابق التقارب الممكن، الذي رآه الفنان التونسي، مع نظيره المُحتل في مستوى طبيعة ونوعية المواضيع المرسومة، فهم (أي المُستعمرين) يركزون على الحياة العربية في مختلف مظاهرها ويرسمون لها صورة مثالية وأحياناً مصطنعة على حد تعبير علي اللواتي(١٧). غير أن هذا التسابق كان ممهوراً بالتحدي من أجل فرض الذات إزاء قلة عددهم وإمكانياتهم وضعف الموقف وانعدام القدرة على تغيير سياسات الاحتواء الاستعماري. ومن الطبيعي أن تنعكس أساليب الغربيين من الأساتذة على طلابهم المحليين من الأجانب والتونسيين في نفس الوقت، والملاحظ هنا هو أن المؤسسات غربية والمُقتني غربي والتشجيعات غربية وهذا بمفرده كفيل بأن يجعل من الاتباعية سبيلاً للوجود، وما على الفنان المحلي إلا أن يثبت حظوه وجدارته ضمن المنظومة ذاتها ولكن من خارجها بوصفه عنصراً بشرياً غريباً عنها(١٨).

يظهر أمام كل مُتفحص لأعمال يحيى الأولى، ولأعمال عدد هام من الفنانين التونسيين الأوائل أمثال عبد الوهاب الجيلاني الشهير بعبدول، الذي درس بأكاديمية جوليان بباريس، وعبد الوهاب الخياشيى الذي تردد على مرسم الفنان إميل بنشار وعبد العزيز بن الرايس، من تلامذة مدرسة الفنون الجميلة، أن تأثير الاحتكاك بالأوروبيين والتتلمذ على يديهم ما زال واضحاً وجلياً. ويبدو ذلك من خلال المواضيع التي يتم التركيز عليها ومن خلال التقنيات التي تستعمل وتوظف في الأعمال الفنية لهؤلاء ونجد في القول الموالي للناصر بن

الشيخ ما يفيد بذلك، حيث يرد: «وهكذا نجد أعمال يحيى التركي الأولى لا تناقض في شيء من الناحية الشكلية وفي مضمونها ما كان يرسمه الأوروبيون في تونس في ذلك الوقت»[١٩]. ونلاحظ إذن في أن الانخراط في رسم المواضيع نفسها بالتقنيات ذاتها لم يكن إلا خياراً ذا حدين، فهو من جهة يتصل بالمجتمع الذي يعيش فيه الفنان وينتمي إليه وبالتالي يكون المضمون رسماً مأخوذاً عن الوسط التونسي، ومن الجهة الثانية يتم إنتاج هذه الأعمال المتضمنة للمواضيع المحلية بتقنيات الغرب الحديثة والتي وفي جانب كبير منها تترجم الرؤية المبتكرة لهذه الوسائل والأدوات، أما من الجهة الثالثة، فهي موجهة إلى الجمهور الذي يتوجه إليه الفنان الغربي، أي الجمهور الغربي داخلياً وخارجيا، وهذا الجمهور ليس من عامة المواطنين الأهليين، بل هو من الفرنسيين أساساً ومن بعض التونسيين المُتبنين للثقافة الغربية[٢٠]. وإزاء هذه العلاقة بين الفنانين التونسي الأصل والجنسيّة وبين الفنانين الأجانب المقيمين بتونس، أمكن قيام روابط مهنية وإنسانية تكاد تكون متكافئة بما أنها أسست لتعايش سلمي ولتلاقح مثمر من الجهتين، فالتونسي تتلمذ على بعض هؤلاء وزامله النشاط، والغربي وجد في المحلي إمكانية الاستئناس والتعامل ويمكن تفسير هذه العلاقة بتأسيس نواة مدرسة تونس على يدي بوشارل وموزاس ليفي وجيل لولوش وكوربورا، الذين كونوا مجموعة الأربعة ١٩٣٦ المتحولة إلى مجموعة العشرة سنة ١٩٤٧ ثم إلى مدرسة تونس سنة ١٩٤٩[٢١]. وهذا في حد ذاته ما يفسر استمرار نفسها المواضيع من فترة الاستعمار إلى ما بعد الاستقلال، فالمواضيع التي تقدم البدويات والحياة في المدينة العتيقة والنماذج البشرية ومشاهد المدينة الحديثة ولنقل أيضاً الفنانون الأوروبيون، كل هؤلاء لم يغيبوا عن الرسم التونسي بغياب الاستعمار، بل تواصل حضورهم رغم تخليهم عن المناصب مثل بوشارل وبارجول وظلت مؤثراتهم واضحة وشكلت السوق التونسية مقصداً لعدد منهم بعد رحيله عن البلاد، ما يذكرنا بانتعاشة السوق التونسية في فترة ما بين الحربين لما عرفته

فرنسا خاصة من ظروف سياسية واقتصادية صعبة للغاية، وللإشارة فقط ظل بارجول مداوما على العرض والبيع بتونس بعد رحيله بما يتجاوز العشرية[٢٢].

(أنظر الصور: (الصورة – ١٣ – الهادي الخياشي، صورة امرأة، زيت على قماش، ٧١,٥X١٢٠ سم، ١٩٤٠ – ١٤– عبدول، السيدة القرطبي، زيت على قماش، ٥٠X٧١ سم، ١٩٣١– ١٥– يحي التركي، الحنة، زيت على قماش، ١٠٩X٧٨سم، ١٩٢٦– ١٦– بيار بوشارل، مقهى سيدي بوسعيد، ٧٢X٦٠ سم– ١٧– يحي التركي، بطحاء باب سويقة، زيت على قماش، ٧٦,٥X٦٤ سم– ١٨– جلال بن عبد الله، كتبية، أكريليك وذهب، ٨٧X٩٧ سم، ١٩٧٩– ١٩– عمار فرحات، بورتريه بدوية، زيت على قماش ١٩٣٨– ٢٠– الزبير التركي أمومة، ١٩٦٠).

لقد تملك التونسي تقنيات الفن الأوروبي تملكاً يغيب الأهداف والأيدولوجيا إما، عن غير وعي في توجه ساذج أو عن قناعة بأن لغة الفن لغة كونية وعالمية لا تخضع إلى حدود أو بقبول لسلطة المتفوق التي صدرها الغرب. وفي الحالات الثلاثة ثمة نوع من اتصال المباشر وغير المباشر بالنموذج الغربي. ويترجم هذا التواصل بالنموذج في تكريسه واتباعه في صياغة العمل الفني ذاته رغم قيام خطاب يقول بـ«تونسة» الفن من خلال تونسة الموضوع واستلهامه من المجتمع المحلي بمثل ما هو تونسي هذا الفنان المُنتِج للعمل. إلا أن المسألة لا تكمن في هذه الحركة، أي حركة التونسة أو في تبني هذا الفن بتقنياته واعتبارها مُحايدة، بل تكمن المسألة في مدى وعي الفنان التونسي بسلطته على إبداعه وبسلطة النموذج الذي هو بصدد تصديره إلى مجتمعه. ولا نعتبر ذلك من باب المناداة بمنحى اجتماعي للفن أو بمطليبات أيديولوجية للممارسة الفنية، ذلك أنه، شئنا أم أبينا، لابد للفن أن يعكس أبعاداً اجتماعية وتاريخية بوصفه دليلاً عليها بالمعنى التاريخي للدلالة وسياسية أيديولوجية، بما أنه إنتاج رمزي يترجم علاقة المجموعات الإنسانية بالعالم وبالأشياء ويعكس رؤيتها وتعاطيها مع

عالم الأفكار والتصورات في ظل الضرورات المنبثقة عن التعبير الثقافي خاصة إذا ما توجهنا إلى زمن الاستقلال بوصفه فترة تحولات عامة في بنية البلاد سياسة واقتصاداً وثقافة[٢٣].

ساهم إذن الفنانون التونسيون في تكريس سلطة النموذج الغربي الأكاديمي والاستشراقي بنوع من محاولة التمايز والتباين معهن لكنه وفي نفس الوقت ظل وفيا لعلاقته مع النموذج الغربي فعاود بأيد تونسية نفس المواضيع مُستمداً أعماله من نفس المنبع وحاول المحافظة على وصفة التقنية معتقداً بأنها مكسب رئيسي، بل ومُحرر للانتماء إلى مجال الفن وما تصريح الفنان علي بلاغة القائل فيه بأن المهم لدى جماعة مدرسة تونس هو التميز التقني والحرفي لدى الفنان إلا دليلاً على هذا البعد المحافظ[٢٤]، كما نجد في مواصلة مدرسة الفنون الجميلة تبني تدريس المقررات الأكاديمية، على غرار ما هو في مدرسة الفنون الجميلة بباريس، نوعا من هذا الوفاء إلى الحاضنة الأم والسلطة المرجع.

لقد وجد الرسم الغربي «تدريساً واختيارات مشهدية وأسلوباً» في مدرسة تونس خير وريث لما أنتجته فترة الحماية من نموذج بقي حياً رغم غياب أصحابه إما بالممات أو بالعودة والرحيل. وقد ظلت هذه المجموعة الفنية باسطة لاختياراتها الفنية على الساحة التشكيلية التونسية مستغلة موقع عدد من عناصرها مدرسين بمدرسة الفنون الجميلة بتونس كصفية فرحات في خطة أول مدير تونسي لمدرسة الفنون الجميلة خلفا لبيار بارجول وعبد العزيز القرجي مدرسا بالمدرسة وهو وريث يحيى التركي في رئاسة مدرسة تونس. وأضيفَ إلى هذا البُعد البيداغوجي والتعليمي ما تمتعت به شخصية الزبير التركي من حضور إعلامي وثقافي ذي سلطة مباشرة في مشهد الفنون التشكيلية التونسية، حيث شغل خططاً وظيفية إلى جانب ترأسه لاتحاد الفنون التشكيلية والقرافيكية

التونسية لمدة سبع سنوات متتالية[٢٥]. وهي عناصر تتضافر لتمنح جماعة مدرسة تونس حضوراً مُتعدد الأوجه ما يسمح بتصدير فنها إلى الساحة الثقافية التونسية بسهولة. هذه الثقافة الفتية التي كانت تبحث في نحت شخصية وطنية حديثة تزيل آثار ما علق بالمؤسسة الاجتماعية من أدران أيديولوجية الماضي الاستعماري القريب. ومما يمكن استنتاجه هو أن الفئة السياسية الناجحة والتي وصلت إلى الحكم هي التي اعتقدت في النموذج الديمقراطي الغربي دونما حرج وهي التي استقت من النموذج الفرنسي جميع مواصفات إدارتها وأيديولوجيتها «القومية» ولا غرابة أن نجد صدى ذلك في ما يقوله عبد العزيز قاسم: « ....من أجل هذه الأسباب، ودون شك، فإن المثقفين التونسيين المتكونين بالمدرسة الغربية، يشددون بالتأكيد على أن بلادهم قد حققت أحد أوجه التعايش الثقافي الناجح، وأنه ليس صعباً (عندما نستدعي التاريخ) اكتشاف وشرح المكونات المتعددة لشخصية تونس ولتراثها الثقافي، كما هو ليس صعباً تحليل الخطوط الكبرى للخصائص التي تميز التونسي عن بقية جيرانه»[٢٦]. أولت الدولة الحديثة، منذ انبعاثها اهتماماً بالمسألة الثقافية، فبعثت كتابة الدولة للشؤون الثقافية والإعلام[٢٧]، التي من مهامها رعاية الثقافة وأنشطتها، ضمن تطبيق برنامج التنمية ومن أهم ما تولته، إعطاء التراث قيمته في الثقافة الوطنية وتعميم الثقافة وجعلها ديمقراطية بالفعل[٢٨]. وهو مشروع أشرف عليه المثقف الشاذلي القليبي. بينما ذهب محمود المسعدي إلى البحث عن فاعلية الثقافة دون فصلها عن دورها الاجتماعي، إذ هي مشروطة بالمجتمع أولاً وبالذات وبمكوناته ثانيا[٢٩]. إلا أن هذه السياسة الثقافية بقيت دائمة الارتهان إلى الجانب المادي. نقصد بذلك تمويل هياكلها ونشاطها، وإلى الجانب السياسي، ونقصد بذلك قيام قصدية توجيه الفعل الثقافي ضمن التنمية وهو ما ينفي إلى حدٍ ما دور المجتمع الذي يقول به «جاك بارك»[٣٠]. أما الطاهر لبيب فهو يرى أن العمل الثقافي بقي مرتهناً بالتعليم[٣١]. كما أن هذه السياسة الثقافية لم تُقم اعتباراً للشرائح الاجتماعية بالقدر الأكبر[٣٢]. ويحدد

الطاهر لبيب معوقات الفعل الثقافي من خلال تسييس الخطاب الثقافي، ومن خلال الفصل بين مفهومي المثقف واللامثقف، ومنه ملاحظته الهوة بين الثقافة المبرمجة والثقافة الواقع أو الواقع ككل. ويبقى الحديث عن الثقافة التونسية دائماً مشوباً في علاقتها بالجمهور، الغائب الوحيد في الفعل الثقافي التونسي، والذي بقي مُقتصراً على فئة التلاميذ والطلاب في الغالب. فمشكلات العمل الثقافي دائمة البروز على أساس أنها مشكلات جمهور وليست مشكلات تصور، والحال أن قيام مقولتي الهوية والتنمية أبعد حركية المجتمع عن مركزية الفعل الثقافي، وجعل الإسقاط عائقاً، فالتنمية لا تتنافى والهوية كما لا تَضْمَنُها، في حين تعكس الحركية الاجتماعية حقيقة المجتمع وتطلعاته.

فهل استجاب فنانو مدرسة تونس إلى الحاجة السياسية والاقتصادية ولربما الاجتماعية للبلاد، أم أن السلطة الوطنية الحديثة قد وجدت في جاهزية عناصر مدرسة تونس ما يؤهلها لتقلد مقاليد تسويق الصورة والفن المحلي فتؤول إلى موازٍ للسلطة الثقافية إن لم نقل مشاركاً فيه؟ أو بالأحرى هل وجد كلا الشقين ضالته في الآخر؟ لقد طرحنا هذه الأسئلة سابقاً ونعيد طرحها الآن[٣٣]، باعتبار أن الوضع المؤسساتي لمدرسة تونس ومساهمة عناصرها في صياغة المؤسسات الثقافية الأخرى المعنية بالقطاع وقيادتهم لهذه المؤسسات، تجعل من قراءة تاريخ الفن التشكيلي التونسي قراءة لا تتخلص البتة من نفوذ هذه المجموعة ومن سلطان الأيقونة التي كرستها تحت عنوان مهم للغاية هو «الأصالة»، التي بها وعبرها يمر تمرير مشروعية أعمال عناصر هذه المجموعة على حساب غيرها من الناشطين في مجال الإبداع التشكيلي، إلى أن غدا نموذج مدرسة تونس نموذجا مُكرّساً في وعي ولاوعي المجموعة الوطنية[٣٤]. وأصبحت أعمال فناني مدرسة تونس معبراً واقعياً وفعلياً عن الهوية التونسية وعن التونسة في تصور موازٍ شكلياً لما أنتجته فترة الحماية ومعاكس لها من حيث

الاصطلاح والمضمون. ومرت العلاقة المطلوبة سابقا بين التونسي والغربي بوصفها علاقة انعكاس بالندية المطلوبة لتأكيد الحضور والتنصيص عليه (قبل الاستقلال) إلى علاقة انعكاس بالتباين والضدية (بُعيد الاستقلال) ما يجعل من التعايش والتماهي متحولاً إلى تقابل وتنافر. وصارت الصورة المُنتجة تقاسماً بين الفنان الاستعماري والفنان التونسي إلى وضعين مختلفين، رغم التقارب الشكلي في التقنيات والأيقونات وفي النماذج البشرية والصيغ الأسلوب : صورة عن البلد المُستعمَر يصوغها الفنان الأوروبي بتونس وصورة من البلد المُستعمَر أمس والمستقل اليوم يصوغها الفنان ابن البلد. ولا يكمن الفارق بين الصورتين إلا في: أولاً شخصية وهوية القائم بالفعل، أي الفنان، وثانياً في علاقة هذا المنجز بالمكان. وتسنى، بهذا الفعل أي «تونسة» الفن التشكيلي، للصورة المنجزة تشكيلياً في ربوع البلاد التونسية، أن تتحول إلى أداة للدفاع عن الهوية الوطنية أو لنقل عن حيثيات هذه الهوية التي تم تسويقها خارج البلاد، في شكل معارض تونسية تكاد تكون دعائية، باعتبار أن البلاد قد اتخذت من السياحة مجالاً هاماً من مجالات الاقتصاد الوطني إلى حدود استصدار طوابع بريدية من إنتاج فنانين تونسيّين تحمل نماذج عن المجتمع التونسي[٣٥] . كما أصبحت الصورة التشكيلية الحكائية المُتضمنة للواقع المحلي (أو لماضٍ قريب) ومن هذا المنظور دلالة على الأصالة وعلى الانتماء الحق لتونس أما ما خالفها فيظل في خانة الاتباع لفنانين حديثين أمثال بول كلي وكاندانسكي وماتيس، وهو ما يركز عليه الزبير التركي في جميع تدخلاته وتصريحاته سواء التي تضمنها كتاب درة بوزيد عن مدرسة تونس والذي صدر بعد زهاء الخمس عشريات من الاستقلال الوطني أو في الموائد المستديرة التي يحتد فيها النقاش حول الرسم التونسي. ولنرصد هذا القول للزبير التركي والذي ورد فيه: «**فيما يخصني أنا ذلك الذي يمكن أن نسميه رسام حكاء، إنه أمر لا يتماشى مع تعريف حداثة الرسم. ومقاربتي لا علاقة لها بفلسفة الفن الغربية وهذا ما يؤلمني**»[٣٦] . ولننتبه إليه

عندما ينفي وجود لغة فنية تونسية حيث يصرح: « يجب أن لا ننسى علاوة على عبدول ويحيى وغيرهما دور الفرنسيين والإيطاليين والمالطيين الرسامين المقيمين بتونس في ذلك التطوير الذي يبدو أنه وقع مع شيء من التآخي أو أقل مما حدث في العالم ولا ننكر أن رسمنا تأثر بالخارج بل حتى بالرسم الأمريكي بفضل ما يقوم به رسامون من أسفار وما يفد علينا من رسامين أجانب ..... ثم يضيف نحن لم نخلق لغة تونسية حقيقية أصيلة في ميدان الرسم إنما الموهبة هي التي تخلق تلك اللغة »[٣٧] يبدو التناقض في أقوال الزبير التركي واضحاً وجلياً والهدف منه إنما يكمن في مهاجمة الخصوم على غرار الشاهد الوارد أعلاه مباشرة، إذ هو تعقيب على كلام الفنان حاتم المكي الذي يُعد من أشهر أعداء جماعة مدرسة تونس للرسم وما صيغة النفي في كلامه إلا تدليل على أن تقنية سحب البلاط من تحت الخصوم تقنية أتت على كل شيء من أجل إثبات الرأي الواحد الذي يريده الزبير، إذ هو يتحدث بوصفه رئيس اتحاد الفنانين التونسيين آنذاك يُسنده انتماؤه لمجموعة مدرسة تونس. فكيف ينكر علاقته بالرسم الغربي إلى درجة الإحساس بالألم سنة ١٩٨٢ في حين أنه يشيد بدور الأجانب في سنة ١٩٧٢؟ أما في الجهة الأخرى من المعادلة فقد رد الزبير التركي على الفنانين المغربيين أمثال الشرقاوي والباز سنة ١٩٦٧ بمقال ينعتهم وينعت خصومه في تونس فيه باتباع النماذج الغربية مستعملاً لفظة «حركيو الرسم» ومنتقداً توجههم إلى التجريد[٣٨].

نلاحظ تباعاً إذن أن جماعة مدرسه تونس قد سعت وبجميع الوسائل المتاحة أن تفرض نمطها وأسلوبها على الساحة التشكيلية الوطنية بعد الاستقلال وذلك باتخاذ الأصالة مسألة محورية لنشاطها وشرطاً رئيسياً للإبداع ومن تَوْنَسَة الفن التشكيلي حافزان مهمان حيث احتكرت هذه المجموعة الخصوصية التونسية في الفنون التشكيلية نافية هذا النعت عن غيرها واستأثرت بالأصالة

حكراً عليها دون غيرها في بسط كامل لنفوذها ولنموذجها على مسار الفن التشكيلي التونسي. وشكلت جماعة مدرسة تونس سلطة ثقافية فعليه وفاعلة في قلب الأحداث الثقافية التونسية مُستحوذة على معظم المنافع المادية والمعنوية العائدة من تشجيعات الدولة ومن لجنة شراءاتها وكذلك من نسبة الواحد بالمائة من ميزانية أي مشروع جديد والمخصصة لعمل فني يتم انجازه من طرف فنان لفائدة هذا المشروع بموجب القوانين التشجيعية الموضوعة من طرف سلط الإشراف. وقد وصل الأمر بأن يحيد الاتحاد التونسي للفنانين التشكيلين والخطاطين (وهي تسميته الأولى) عن بعده النقابي ليصير تحت رئاسة الزبير إلى مكمل لدور السلطة الثقافية الموضوعة من طرف الدولة. ومن الاستنتاجات التي يمكن أن نصوغها هو أن مدرسة تونس أضحت وكأنها الناطق الرسمي باسم الفن التشكيلي التونسي، وهذا في حد ذاته تكريس لمجموعة انبثقت زمن الاستعمار وانضم إليها تونسيون حافظوا على تقاليدها وجعلوا منها النموذج الإرشادي الوحيد في البلاد في ظل اختيارات تشكيلية ثابتة وواضحة المعالم كانعكاس للفن المنجز في زمن الحماية الفرنسية. وقد نستمد من كلام الزبير لفظة التآخي هذه لندلل على أن التماثل بين الفنانين التونسيين والفنانين الأجانب كان قائماً بشكل واضح سواء كان في فترة الاستعمار أو ما بعده باعتبار العلاقة الودية والتتلمذ على أيدي الفرنسيين وباقي الجاليات وعلى أن التباين إنما جاء لحجة الانتماء الوطني فقط وكذلك لحجة مبطنة وغير واضحة وهي التمكن من السيطرة على مجال الفنون التشكيلية بتونس. وهكذا أعيد تصدير النموذج الذي صار سلطة حقيقية عينية تواصلت إلى ما بعد إصدار الكتاب سنة ١٩٩٧، علماً بأن الفارق الزمني بين هذا الإصدار وظهور جماعة مدرسة تونس يقدر بنصف قرن وهو ما يشير إلى أن الغايات إنما تكمن في السلطة التي رغب فيها ومارسها فنانو جماعة مدرسة تونس تواصلاً مع عهد الحماية نموذجا تشكيلياً ومع السلطة الوطنية نموذجا ثقافياً. وهذا ما جعل عدداً لا يُستهان به

من الفنانين التونسيين الشباب والجدد من الذين برزوا في العقود الأربعة الأخيرة يتخذون من معاداة أسلوب وطريقة تعبير جماعة مدرسة تونس وكذلك خطابهم متهمين إياهم بالنزعة الفلكلورية أو بالفن الفلكلوري، الذي لا يعني الشعبي بتاتاً بما أن الفن الشعبي هو الفن المُنتج في ظل مفهوم الصناعات والممارسات السابقة للاحتلال الفرنسي. وهو من الأنماط التعبيرية التقليدية التي وجدت فيه بعض عناصر مدرسة تونس مهربا لتمتين علاقة الفن بالواقع المحلي وبتقنيات تقليدية كالرسم على الزجاج والحفر على الخشب وغيرها.

هوامش وإحالات البحث :

١ – انظر إلى ما يرد في أطروحتنا حول التجريد بتونس في الستينات والسبعينات بتونس: «يتضح جلياً كيف أن مواصفات وآليات التعامل مع المشهد المحلي قد تغيرت وأوجدت صيغا تشكيلية وبصرية حديثة تتأقلم والواقع الجديد للبلاد المتحررة حديثا. فنحن إزاء مقترح تشكيلي وجمالي مغاير ومختلف تماماً، سواء عن ما أنجزه فنانو الإستشراق الغربيين أو الفنانين التونسيين من الجيل الأول. وقد باتت أسئلة الحداثة أكثر إصرار وإلحاحاً تفرض نفسها على الشباب في اتجاه تخليص الخطاب التشكيلي من تعلة المشهد الفج والمباشر إلى ابتكار المشهد المذوت على الطريقة الشخصية. ولم تتحرك ذائقة تلقي اليومي والحياتي والمحيط إلا بتغير مواصفات الثقافة لدى زمرة الفنانين الجدد. وهذا ما يعود في الأصل إلى السفر إلى أوروبا (بالنسبة إلى بعض الفنانين الذين تحصلوا على سنة إقامة بالمركز العالمي الحي للفنون) من جهة وكذلك إلى رغبات شخصية لدى البعض الآخر الذي وجد في العصامية خير حماية من سلطة الأب التي تكبل الطاقة الإبداعية». بن عامر(فاتح)، التجريد بتونس في الستينات والسبعينات– مبحث جمالي ونقدي، أطروحة الدكتوراه الموحدة في علوم وجماليات الفنون، تونس، ماي ٢٠٠٤. ص ٤٠.

٢ – ترى الباحثة الأستاذة صوفية القلي في كتابها المُصاغ بالفرنسية» اللغة التشكيلية بتونس» أن التصوير بتونس يعود على تمركز الحضارات القديمة بها منذ ما يتجاوز الـ ٣ آلاف من السنوات وتتخذ من دراستها لبعض النماذج المُنتجة للصورة والقرافيزم والرموز والأيقونات في الصناعات والحرف التقليدية حجة على تصورها هذا بينما يرى الناصر بن الشيخ فوارق بين الرسم «التصوير» بالمفهوم الغربي الواضح للممارسة والفكر في حيز إيديولوجي معين وبين الحرف التقليدية وما لها من علاقة بالاستعمالي والوظيفي من المناصب.

٣ – الأصرم (الزبير)، ظهور الرسم في تونس، مجلة فنون، تصدر عن وزارة الشؤون الثقافية بتونس، العدد٢ السنة ١٩٨٣، ص ٣٩.

٤ – اللواتي (علي)، الرسم الأوروبي في عهد الحماية. مركز الفن الحي بالبلفيديرن جوان – ديسمبر ١٩٨٩، ص ٩.

٥ – يقول علي اللواتي: " كان لجون شالون التفوق والبروز بفضل عدد لوحاته التي ملأت قاعة بأكملها وباعتبار أسلوبه الفني. ويعود نجاح أعماله إلى ارتباطها بالأسلوب الأكاديمي في نزعتيه الكلاسيكية المحدثة والرومنسية المولعتين بالأدب والحكاية." اللواتي (علي)، المصدر السابق، ص. ٩.

٦ - (الكاتب بن رمضان) ناريمان، مفهوم التراث في الرسم الاستعماري، مساهمة في كتاب: الإبداع والتراث، جمع وتحقيق، د.رشيدة التريكي، نشر بيت الحكمة وإدليس. تونس ١٩٩٢، ص ٩٦.

٧ - لم ترد في تواريخ الفنون التشكيلية للبلدان والأقطار العربية إشارات أو ما شابه تدل على خصومات بين مجردين ومشخصين، وإذا ما نظرنا إلى النموذج المصري أو النموذج العراقي، فإننا سنلاحظ هذا التعايش الطبيعي بين التعبيرات التشكيلية المختلفة وكذلك الأمر بالنسبة إلى الجزائر والمغرب وهما مُستعمرتان فرنسيتان شأنهما شأن تونس. وما يمكن أن نلاحظه أيضاً هو تعدد اللقاءات التي دارت للخوض وللنقاش حول التجريد والتشخيص خاصة مع نهاية الستينات ومطلع السبعينات. وقد أنجزنا أطروحتنا للحصول على شهادة الدكتوراه الموحدة حول التجريد في الستينات والسبعينات بتونس، مبحث جمالي ونقدي، نوقشت سنة ٢٠٠٤ تناولنا فيها ملابسات ظهور التجريد ومختلف حيثياته.

٨ - حسب ما دققه الباحث خالد الأصرم، الأصرم (خالد)، مدرسة الفنون الجميلة في تونس ١٩٢٣-١٩٦٦، مجلة الحياة الثقافية، العدد ٤٥، نوفمبر ١٩٨٧، وزارة الشؤون الثقافية، ص ص ٤٩-٥٠.

٩- بقيت النماذج البشرية المُتعددة وكذلك الطبيعة الصامتة من أهم المواضيع التي ترسم في ورشات الرسم والتصوير الزيتي والنحت، ولعل في حضور الموديل العاري بالورشة وإلى حدود نهاية السبعينات ما يشير إلى ذلك وما يدلل عليه.

١٠- الأصرم (خالد)، مدرسة الفنون الجميلة في تونس ١٩٢٣-١٩٦٦، مجلة الحياة الثقافية، مصدر سابق، ص ٥١.

١١- الكاتب بن رمضان (ناريمان)، روا فد فن الرسم بتونس، نشر وزارة الثقافة، تونس ،٢٠٠١، ص٩.

١٢- اللواتي (علي)، الرسم الأوروبي في عهد الحماية. مصدر مذكور سابقاً، ص١٢.

١٣- المصدر السابق، ص١٣.

١٤- باستيد (روجاي)، الفن والمجتمع، تقديم جون ديفينيو، دار لارماتون للنشر، باريس، ١٩٩٧، ص٩٤.

١٥- يقول روجاي باستيد: « ولكن كل مجتمع لا يقبل الجديد بنفس السهولة لدى غيره، فهناك مجتمعات غير نفاذة لإبداع القيم، مثلما هو في الشرق، لأنها متسمرة في تقاليد دينية متشددة...» ثم يضيف:« تبحث كل طبقة اجتماعية عن الاختلاف عن الطبقات الأقل شأنان

عن مغادرة الشبه عبر الممارسات الأكثر جدة...»، الفن والمجتمع، مصدر سابق، ص ص-٩٥-٩٤.

١٦- آخر حديث مع يحي التركي، نضال يحي في سبيل الرسم التونسي، حوار أجراه خليفة الشاطر، جريدة العمل التونسية، ٧ مارس ١٩٦٩.

١٧- اللواتي (علي)، الرسم بتونس منذ البدايات إلى اليوم. نشر مركز الفن الحي بالبلفيدير، ١٩٧٩-١٩٨٠ ، تونس، ص ٧.

١٨- يشير خالد الأصرم إلى هذا الإقتداء قائلاً: وكان من الطبيعي أن تنعكس أساليب هؤلاء الأساتذة على أعمال تلاميذهم التونسيين أيضاً، فقلدوها أحسن تقليد بغير أن يتفطنوا لسلبياتها الكثيرة، المتمثلة، بصفة ملحوظة، في طابعها العرقي ونزوعها الاستعماري، لا جدال في أن مدرسة الفنون الجميلة في بدايتها التأسيسية الأولى كانت بعيدة كل البعد عن الواقع التونسيين غير مكترثة بخصوصيته الوطنين آخذة بالأساليب الإستشراقية الموغلة في استنقاص الأهالي والتعصب ضدهم...» الأصرم (خالد)، مدرسة الفنون الجميلة في تونس ١٩٢٣-١٩٦٦، مجلة الحياة الثقافية، المصدر السابق، ص ٥٣.

١٩- بن الشيخ (الناصر)، الفن التشكيلي في مجتمع ما قبل الحماية، الملحق الثقافي لجريدة العمل «العمل الثقافي»، إشراف عز الدين المدني، ٢١ ماي ١٩٧٣.

٢٠- كان هؤلاء في حالة من الخوض في مجابهة الحضور الأجنبي أكثر منه الاهتمام بالجوانب الثقافية الموصولة بالترف كالفنون التشكيلية والإقبال على المعارض لاقتناء اللوحات وبالتالي لا يشكلون دعامة لسوق الفن في فترة الاستعمار، وهم فئة نعتها الهادي التيمومي بالشرائح الوسطى وحلل وضعها وولاءاتها السياسية والثقافية في الصف الليبرالي المنادي بالعلمنة أو بالعقلانية. كما يشير التيمومي إلى علاقة هؤلاء بفرنسا أو بالاستعمار فينعتها بعلاقة الكره الودي، مفسراً إياها بالدارجة التونسية بالمثل الشعبي «لا نحبك ولا نصبر عليك». هذه العلاقة كثيرة الشبه بعلاقة الفنانين التونسيين بالفن الاستعماري. هؤلاء الذين يأخذون تقنياتهم وأساليبهم من الفرنسيين المعاصرين وينظرون في نفس الوقت إلى «فن تونسي» بنفس الشكل الذي ينظر به الأدباء إلى أدب تونسي وإلى «الأمة التونسية» ككل وهي رؤية ثقافية وصلت إلى حد استعمال اصطلاح «القومية التونسية» في شتى مجالات الخطاب، فظهر مصطلح «التونسة» قبل الاستقلال، في خطاب عديد من المثقفين كالبشروش والحليوي، وهم فئة نشطت أثناء الحركة الوطنية وساهمت في الإبداع الأدبي خاصة، مما شرع للهجة الدارجة بأن تكون لسان أعمال أدبية تونسية هامة. يقول عنها الهادي التيمومي ما يلي: «لقد

كان للكثير من أفراد هذه الشرائح الوسطى العصرية وعي سياسي مرتفع نسبيا، ويحدوهم شعور قوي بالانتماء إلى الوطن التونسي. وقد ذهب بعض المتشبعين منهم بفكرة «التونسة» إلى حد القول إن بدايات الأدب التونسي تعود إلى العهد الروماني». التيمومي (الهادي): تاريخ تونس الاجتماعي، ١٨٨١ – ١٩٥٦، دار محمد علي الحامي، الطبعة الثانية، جانفي ٢٠٠١ صفحة ٨٥.

٢١– مدرسة تونس: إثر تكوين مجموعة العشرة من طرف بيار بوشارل سنة ١٩٤٨ بتونس العاصمة والتي ضمت يحي التركي، عمار فرحات، عبد العزيز القرجي، جلال بن عبد الله، نالو ليفي، ادقر النقاش، مانويل بوكتشياري، كوربورا، التحق بها سنة ١٩٤٩ شباب جديد تحت تسمية مدرسة تونس. وقد أراد بوشارل هذا الاسم حتى تتميز المجموعة عن فناني الصالون التونسي ومعهد قرطاج وبعض هواة الفن على شاكلة مدرسة باريس. أسس بوشارل مدرسة تونس بعد أن كان برفقة كوربورا، موزاس ليفي وجيل للوش منذ الثلاثينات. والزبير التركي وإبراهيم الضحاك وحسن الصوفي ثم وفي السبعينات انظم فتحي بن زاكور وبعده فريال لخضر. ترأس المجموعة بيار بوشارل إلى حدود الاستقلال، ثم تنحى عنها لفائدة يحي التركي الذي بعد موته سنة ١٩٦٨ تولى القرجي رئاستها إلى يومنا هذا. وتعرض الجماعة معرضا سنويا تحت عنوان معرض مدرسة تونس الذي تلاشى منذ سنوات. ويختلف النقاد والمتناولون لتاريخ الفن التشكيلي التونسي في أمر هذه المجموعة. فبعضهم ينقدها، لأنها لا تستجيب لمقومات التيار الفني والمدرسة الفنية ولأنها أيضاً لا تطرح إشكاليات فكرية وجوهرية في الفن، بينما ينحاز البعض الآخر إليها مثل درة بوزيد، التي تعتبر هذه المجموعة نواة الفن التشكيلي التونسي، جاءت لتختلف مع الماضي وليست أيضاً استعمارية أو استشراقية، بل هي الريادة التونسية.

٢٢– يستشهد الهادي التركي بقول للرسام لومونياي موردا ما يلي: « لقد أصبحنا غرباء ، بمرور ثلاث سنوات من الاحتلال الألماني، لقد تحملنا الكثير، بينما المساكين التونسيون الذين تحملونا لمدة سبعين سنة»، كتاب مدرسة تونس، درة بوزيد، نشر دار أليف، تونس ١٩٩٧، ص١٦.

٢٣ – يقول البشير بن سلامة، وهو وزير ثقافة سابق: «وبالنسبة لتونس فإنه ليس من الصعب أن نبين ما لها من تقاليد جمالية خاصة بها ومن رواسب تاريخية تجرها ومن بقايا أساطير متميزة حملتها عن الشعوب التي نزلت بأرضها. أليس لها نوعيتها في صلب المغرب العربي المتميز عن المشرق العربي ؟ أليس ما بقي في ذاكرة أهلها من الأحداث القديمة التي صنعها

الرومان والوندال والخوارج والنورمان والأسبان والأتراك والفرنسيون ما يجعلها تحمل تقاليد تاريخية خاصة؟ ثم أليس فيما بقي من لباس أهلها وحليهم القديم وفنهم المعماري وعاداتهم ما يجعل هذه البلاد تتميز عن غيرها في تقاليدها الجمالية ؟ ثم أخيراً هل نجد في أساطيرها ما يميزها عن أساطير غيرها من البلاد العربية؟ كل هذا يدل على أن لتونس ثقافة نوعية متميزة. ويحق لنا أن نقول بكل موضوعية الثقافة التونسية كما نقول الثقافة المصرية والجزائرية والمغربية والعراقية واللبنانية وغيرها». بن سلامة (البشير): الشخصية التونسية: خصائصها ومقوماتها. نشر وتوزيع عبد الكريم بن عبد الله، تونس ١٩٧٤، ص ٥٢.

٢٤- يقول عبد العزيز القرجي وهو رئيس مدرسة تونس خلفا ليحي التركي: إن العامل الوحيد الذي أحترمه في العمل الفني هو الجودة وليس المرجعية الفكرية لصاحبه» ملحق العمل الثقافي، بتاريخ ١١-٠٦-١٩٧٣.

٢٥ – بالإضافة إلى نشاطه الفني، له نشاط اجتماعي من خلال ترأسه للاتحاد الوطني للفنون التشكيلية والخطاطين وترأس أيضاً اللجنة الثقافية لمدينة تونس واتحاد الفنانين التشكيليين للمغرب العربي، وهو العضو السابق للبرلمان والمستشار الخاص لبلدية تونس، أسس مركز الفن الحي بتونس وشغل منصب مستشار لكتابة الدولة للثقافة ثم لوزير الثقافة. زبير التركي مولود بحاضرة تونس سنة ١٩٢٤، زاول مهنة التعليم معلما للغة العربية ثم ارتحل إلى السويد وعاد إلى تونس سنة ١٩٥٩.

٢٦ – عبد العزيز قاسم : السياسة الثقافية بتونس. Annuaire de l'Afrique du nord. 1974 éditions. CNRS. Paris. P.29

٢٧ – تأسست الحكومة التونسية من كتابات الدولة سنة .١٩٦١ ثم تحولت إلى وزارات سنة١٩٦٩.

٢٨- الشاذلي القليبي: «في المعنى الأوسع للثقافة، في معنى ثقافة الإنسان التي يتدخل فيها أسلوب الحياة، رؤية العالم والوعي الذي يجب أن يكون لدى كل مواطن إزاء المحيط الاجتماعي والثقافي الذي يعيش فيه نتجه إلى المثقف المخصوص تماماً نتجه إلى الطبقات الاجتماعية العادية قصد إدماجها في شرف فهم الأشياء المعقلنة « أورده عبد العزيز قاسم في المصدر السابق.

٢٩ – يقول المسعدي: « إن السياسة الثقافية لتونس للوهلة الأولى مشروعاً للتنمية تاماً ومُتمماً». المصدر السابق.

٣٠ – جاك بارك "إن الثقافة هي الحركة الكليّة للمجتمع في بحثه عن التعبير وفي مساءلته

عن معاني هذا التعبير أورده جان فاتان. J.Vatin. Questions culturelles au Maghreb, Annuaire de l'Afrique du nord. 1974. Op. Cit., p. 4

٣١ – يقول طاهر لبيب الجديدي: «باعتبارها ذات بعد نظريّ ومفهومي متعلق بالأساس بموضوع التنمية اقتصرت الحاجة الثقافية على التربية. Annuaire de l'Afrique du nord. 1974. Op. Cit., p.20

٣٢ – المصدر السابق.

٣٣– أنظر إلى مقالنا الممهور بـ» مستويات تأثير الإيديولوجي في تشكل ملامح الفنون التشكيلية التونسية الحديثة من خلال شبكة المفاهيم والاصطلاحات وعلاقتها بالمُنجز»، بفعاليات الملتقى الّذي انتظم ببيت الحكمة بقرطاج، أفريل ٢٠٠٥. تحت عنوان: الممارسات الفنية التونسية الحديثة ومدى تورّطها في شبكة المفاهيم الإيديولوجية. جمع النّصوص الأستاذ سمير التريكي، تشر وحدة البحث حول الممارسات الفنية الحديثة بتونس بالمعهد العالي للفنون الجميلة بتونس. ٢٠٠٥. ص ٢٥.

٣٤ – تقول الباحثة نادية الجلاصي: «لأنه وفي سياق فقرة مطعّمة بتعبيرات مثل رسم تونسي، لا استعماري ولا استشراقي، تعكس هذه الأسئلة اهتمامات أعضاء مدرسة تونس غداة الاستقلال. إن مفهوم الأصالة يطرح في هذا المقام كقيمة، كبعد من الأبعاد المنشودة، وكمشروع قابل أن يبنى أو يصنع. يعني ذلك وبصفة ضمنية أنه لم يكن موجوداً سابقاً، بما أن الأصالة في مبحث في مستقبل غامض وافتراضي بمعنى غير ملازمة لحاضر الأثر الفني ولا لموقف الفنان». التساؤل عن مفهوم الأصالة من خلال كتاب مدرسة تونس لدرة بوزيد. المصدر السابق، ص ٥٦.

٣٥ – أنجز جلال بن عبد الله عددا من الطّوابع البريدية الحاملة لصور عرائس مختلف مناطق تونس باللباس التقليدي في فترة الستينات وقد تم ترويجها بكندا وبروما مثلاً.

٣٦ – مجلة ديالوق العدد، رقم، ٢٨/ بتاريخ ١٩٨٢/١١/١٥. حوار مع فائزة العلائلي.

٣٧– بوغدير (التّوفيق)، مائدة مستديرة حول الرسم التونسي بين حاضره ومستقبله، الملحق الثقافي لجريدة العمل، ٢٤ مارس ١٩٧٢.

٣٨– يستعمل مصطلح «حَرْكي» نعتاً للجزائريّين المتعاملين مع الاستعمار الفرنسي بموالاة من جهة ومع الثورة الجزائرية من الجهة الأخرى، مقال الزّبير التّركي بعنوان «حركيّو الرسم» بجريدة لاكسيون بالفرنسية بتاريخ ٢٩ أفريل ١٩٦٧.

المحور الثالث

جدل الأنا والنحن في تشكيل التذوق وثقافة الصورة الجديدة للفن

- الفن بوصفه معرفة نظرية - «واقعية الكم» أنموذجاً

سعد القصاب

- ماوراء الفاترينة - فن مُسلّع يحاكي الواقع

محمد العباس

الفن بوصفه معرفة نظرية
«واقعية الكم» أنموذجاً

سعد القصاب

الفن بوصفه معرفة

نظرية «واقعية الكم» أنموذجاً

سعد القصاب

- «إن العمل الفني شكل من المعرفة».
- «تبدو (واقعية الكم) غريبة ومثيرة، فهي من جهة تتجاوز وتلغي مفهوم الواقعية التقليدية، إذ إنها لا تقف عند المستوى المنظور بالعين المجردة من الطبيعة (كما تفعل الواقعية التقليدية) بل إنها تتجاوزه إلى مستوى أعمق فيها، هو مستوى العمليات الذرية، إن هذا المستوى كما هو معلوم لم يُكتشف إلا مع تطور العلم والتكنلوجيا في عصرنا. لذا فان واقعية الكم تسد بهذا حاجة جديدة معاصرة، الحاجة إلى فن يمثل روحية الإنسان المعاصر الذي يخترق حاجز عالم المظاهر ويقف على عتبة عالم جديد غريب لم يعرف عنه إنسان الماضي شيئاً».

الفنان محمود صبري

حفل الفن في عصورمختلفة بظهور نظريات عديدة، تضمنت تصورات بالمشكلات التي أثارها،كما افترضت الكثير من الأسئلة عنه. ضرورته كإبداع إنساني، أهميته كمُنجز حضاري، طبيعة دوره التاريخي والاجتماعي، ماهيته كأثر جمالي مُتفرد. وهي بتعدد طروحاتها واختلاف الرؤى التي تأسست من خلالها تكاد تكون دائماً خلاصات لروح عصرها وموقفها من الفن ذاته.

إن التأملات والأفكار والأسئلة التي عاينتها تلك النظريات هي بشكل ما تطلعات رغب الفن بالوصول إليها، كما أن المشكلات التي تدعي تقديم حلول لها، كأنها تعليل للاستجابات الجمالية التي ينطوي عليها.

اختلف الفن في العصر الرومانتيكي عنه في العصر الكلاسيكي، وأصبحت اتجاهات ما بعد الحداثة أكثر مُغايرة من أساليب الفن الحديث. اختلاف كهذا تحقق في طبيعة صياغة التجربة الإبداعية وكذلك النظريات التي تعرضت له.

نظريات الفن هذه ليست واحدة في اطار اهتمامها الفكري وتوجهات خطابها الثقافي والجمالي، بل متعددة تماماً.

- النظريات الجمالية الخاصة بعلم الجمال، كأحد فروع الفلسفة، التي تتعامل مع مفهوم القيمة التي يظهرها العمل الفني، وطبيعة التذوق واستجابة المتلقي للخاصية الفريدة في الفن، وهي تتطلع دائماً إلى تأسيس مقولات فكرية عنه.
- نظريات تاريخ الفن، وهي جهد بحثي يعنى بالأعمال الفنية ضمن مدة زمنية معينة، ودراسة دلائلها التاريخية المتصلة بها وتحديد موادها ومكان وزمان ابداعها ، والتي تتعامل مع الفن بكونه وثيقة تاريخية فريدة تتطلب التفسير والتقييم .
- نظريات النقد الفني، ومجالها وصف وتفسير أعمال فنية حاضرة مُتحققة في

شكل فني وجمالي معين وتحليل دوافعها التعبيرية والثقافية، وإيجاد الصلة بينها والظروف المكانية والزمانية التي أنتجت فيها، وتحديد خصائصاها الفريدة.

- نظريات الفن ، وهي الخطابات التي يفسر بها الفنان تجريته الابداعية ، والمؤثرات الحسية والذهنية التي شكلتها. وتمتلك هذه النظريات اهميتها بأسباب الطريقة التي يتصورها الفنان بوصفه مُنظراً للفن[١] .

الفن بذريعة القول عنه

يبقى مجال الفن كما يقول الشاعر الفرنسي بول فاليري «من المجالات التي لا تتعلق سمعتها إلا بالنظرات المُكونة عنه»[٢] . وعلى الرغم الى إن الممارسة الفنية كانت حاضرة منذ فجر الإنسانية، كما تمثلت في فن الكهوف – الاسكو، التميرا – ، وبعدها في حقب تاريخية وحضارية عديدة، إلا إن أول سؤال أثير عنه كان «في القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد»[٣]، ومع بدايات الفلسفة اليونانية، والتي يعود لها الفضل باهتمامها الجاد والمنظم بالفن والجمال.

قدم أفلاطون «٤٢٧– ٣٧٤ ق.م» في جمهوريته افكارا جعلت من الفن ممارسة ظاهرة تحاكي المظهر الحسي للأشياء في العالم وهي بدورها محاكاة لحقيقة المثل، فالفن حسب تعريفه ليس سوى محاكاة قابلة للخداع . كانت نظرية قد خلطت بين مجال الميتافيزيقيا والفن، وربطت بين قيم الحق والخيرالجمال وطالبت بأحكام ميتافيزيقية وأخلاقية أثناء الحكم على العمل الفني.

إلا إننا لا يمكن أن تنكر أنها نظرية مهدت تالياً إلى أفكار أخرى في الفن. ولم يكن تصورها وما قدم بعدها من أفكار على يد الفلاسفة إلا محاولة دائمة للتعرف عليه وكشف تمايزه عن باقي النشاطات النوعية للإنسان.

أفكار بدأت ضمن نظام المعرفة الماورائية ومن ثم في مجالات القضايا المنطقية واللاهوتية بفعل التأثير الطاغي للدين في العصور الوسطى، تلك العصور التي كان فيها الفن يناقش كقضية فرعية بأثر خضوعه للتفسيرات الدينية واللاهوتية.

لقد تداعى السؤال عن ماهية الفن وأثره في قرون لاحقة ولغاية القرن الثامن عشر، إذ «ما انفك هذا السؤال الذي بقي هامشياً حتى ذلك التاريخ، في الوعي الفني والفلسفي، كما في الوعي الإنساني بكل بساطة يزداد أهمية، إلى حد أن بعضهم كان يرى أن غاية ممارستهم في مجال الفنون التشكيلية تكمن في البحث عن الإجابة عنه»[٤]. في ذلك القرن، بدأ التعريف النظري للفن، بظهور اصطلاح «علم الجمال» أو «الاستطيقيا»، من قبل الفيلسوف الألماني جوتليب بومجارتن « ١٧١٤-١٧٦٢»، وهو أول من كتب «المبحث الفلسفي المنظم .. حول علم الجمال كما صاغ الاسم المميز لهذا الفرع»[٥]. والذي عرّف الاستطيقيا بوصفها تجربة حسية تقع ضمن ملكة معرفية دنيا وهي «نوع من المنطق الأسفل المختص بالأفكار الغامضة بمقارنته بالمنطق المعروف الذي هو العلم السامي المختص بالأفكار الواضحة المتميزة»[٦].

منذ تلك النظرية وتاريخها، تم تصنيف الفن، واعتبار الفنون الجميلة نشاطاً إبداعياً مستقلاً عن مجالات أو معارف إنسانية أخرى. إذ بدأت تتأسس بعدها الكثير من النظريات والأفكار كمحاولات جادة لتثمين دوره وإيضاح الغامض فيه والإحاطة بهذا النشاط الإبداعي والتعريف بأثره. والذي ظل في حاجة دائمة لإعادة تفسيره وبمستوى تحولاته الأسلوبية ورغبته المتواصلة في التغيير.

تطرق الفلاسفة في البدء وبمفردهم إلى تعريف الفن، وكأنه بذلك لايستطيع

«أن يستغني عن تسويغ فلسفي»[٧]، ومن ثم المؤرخون والمنظرون ونقاد الفن، والفنانون أنفسهم. إلا أنهم بقدر ما كانوا يحاولون إضاءة معناه والتعريف بطبيعته ودوره، زادوه التباساً أيضاً. ما الفن؟ ما جوهره؟ ما مشكلاته؟ ما موضوعات هذه المشكلات؟ ما إمكانية العمل الفني بتمثلها؟ إن جميع هذه الأسئلة وغيرها، قد جعلت منه حقلاً رحباً، كثير الاتساع، امتد لمسافات طويلة، ما جعل من الصعوبة الارتكان إلى إجابات بعينها عنه، إلا ضمن قراءات في تسلسل تاريخي، أو من خلال المشكلات والأسئلة التي أثيرت حوله، أو تحليل نظريات بعينها تحدثت عنه.

أسهمت هذه النظريات، والتي لم تتأسس بمعزل عن بعدها التاريخي، بدورها في بناء تصورات سائدة عن الخبرات الفنية والجمالية، ومنحت الشرعية لوجوده وحضوره، فالفن ليس مجالاً يتميز فقط باستئثاره برغبة التنفيذ، أو بوصفه مظهراً فعالاً يكتفي بعملية خلقه الذاتي والاكتفاء بها، ولكن عليه أن يتغذى أيضاً بأثر القول عنه. فالنظرية الفنية في بعدها الجمالي والنقدي والتنظيري أو سواء في تقييمها أو وصفها كما في تحليلها وتفسيرها، أضفت الشرعية على وقائع الفن وطرزه وأساليبه وعلى الاتجاهات الشكلية والجمالية التي وسم بها كل عصر.

لقد كرَّست أهميتها باتخاذها، وفي جميع تأملاتها وتصوراتها وأفكارها، الفن نقطة شروع للتدليل على جوهره أو نقض وظيفته. وهي مواقفها المتعددة والمتباينة قد منحت شرعية المغايرة والاختلاف التي حفل الفن بها.

التسويغ الفلسفي للفن

شكَّل الحقل الفلسفي، وخاصة اطروحاته المتمثلة بعلم الجمال، حصيلة

تاريخية شكلت آفاق خبرة للنظريات الفنية التي تلتها، باعتبارأن هذه الاطروحات مثلت أول اهتمام جاد بالفن، توضح منذ بدايات الفلسفة اليونانية لدى أفلاطون وأرسطو، واستفادتها من الرؤية الشمولية للفلسفة، بكونها نظاما فكرياً ونقدياً يتسم بالمنهجية عند فهم حقيقة أي نشاط إنساني.

مثل الحكم الجمالي أحد أعمدة هذه النظريات، وخاصة الجمالية منها، بل يمكن اعتباره من أكثر المواقف اشكالية في علم الجمال. فهنالك فرق بالنسبة للذات، أن يكون هذا الحكم بمثابة تبرير للذائقة أو يكون مفهوماً فلسفياً عنها، كأن يكون الفن طريقاً للمتعة ولايهدف سوى ذاته، أو بتعبير الناقد الإنجليزي هربرت ريد «طريقا للمعرفة» وله دور مؤسس فيها.

إن مفهومي الذوق والمعرفة في الفن شكلا بحق التباساً، لازالت النظريات الفنية إلى هذه الوقت تحيا جدلها الخاص بها. فإحدى «المشكلات غير المحلولة في علم الجمال الحديث (من كانط إلى دريدا) هي مسألة معرفة ما إذا كان للفن معادل مفهومي وإذا يمكن تفسيره بواسطة مفاهيم»[8]. بمعنى، ما إذا كان الحكم الجمالي يقوم على مفاهيم غير محددة وهو يحفز صوراً لا يمكن تبسيطها إلى العقل المفهومي[9] كما خلص إليه الفيلسوف كانط (١٧٢٤ـ ١٨٠٤)، أو أن نرى أن تحديداً مفهومياً للفن «أمر ممكن وأن العمل الفني الفردي يظهر كشيء في متناول التحليل الفلسفي»كما ذهب إليه الفيلسوف هيجل (١٧٧٠-١٨٣١).

إن المُفارقة بين هذين التصورين أسسّت لاتجاهين مُكرسين في العملية الفنية وأحكامها، فالأول «أخذ به أنصار نظرية الفن للفن للدفاع عن قضيتهم هذه التي قالوا خلالها باستقلال الفن عن العالم الإنساني أو الطبيعي»[11]، فيما الثاني دافع عنه أنصار الفن الملتزم ومن الذين دعوا إلى أن يكون الفن مشاركاً في بناء العالم الإنساني من خلال وظيفته الفكرية ودوره الاجتماعي.

إشكالية الذوق والمعرفة

برغم أن مبادىء الذوق هي مبادىء عامة، موجودة تقريباً لدى الآخرين، إلا إنها لا تمثل ملكة للإبداع بل ملكة للحكم. وهو تصور أقرّه إمانويل كانط في كتابه (نقد ملكة الحكم – ١٧٩٠)، وبحث خلاله «عن نظام حكم الذوق وشرعيته»[١٢]، والذي عاينه كتجربة حسية مجردة من المنفعة. وحكماً خالصاً، حراً، وغير مفهومي، وتأملياً ينتمي إلى الذات والوجدان ويقوم أساساً على الشعور المتعلق بالمتعة لعدم اكتراثه بوجود موضوع وخلوه من أي غرض نفعي معين. فهوغير موجه نحو مفاهيم عقلية محددة، بل ولا يتوفر عليها أو حتى على تصورات خاصة يتوجه من خلالها نحو أهداف هذه المفاهيم .بهذا يمكن اعتباره حكما جمالياً وليس حكما معرفياً. فالجميل هو ما يروقنا بعيداً عن المنفعة ومن أجل الشعور الخالص بالرضا. من هنا لا يمكن استنتاج حكم معرفة من خلال حكم ذوق، لأنه «ليس حكماً منطقياً، إنه حكم جمالي يتحدد في المقام الأول، على نحو ذاتي، فهو لا يتم من خلال المعرفة، بل من خلال الخيال والوجدان، وهو يرتبط، بشكل جوهري بالشعور بالمتعة والألم»[١٣].

يمكن لنا وصف النظرية الجمالية الكانتية، بأنها لا تقدم نفسها كنظرية في الفن، بل تحليل مُتعالٍ لمفهوم الذوق، وإضاءة لدوره وتقدير للضرورة التي يحققها للعمل الفني. لقد عُد الفن بوصفه تجربة ذاتية مستقلة، تعمل بحرية ولا تخضع لأية سلطة خارج مجالها المُتفرد، وهي بذلك تعارض أية أحكام أو قياس له.

يرى «كانط» أن الفن ينشأ وفق قواعد ويقدم وجوده بفضلها ويبدع طبيعته الخاصة به، إلا إنها قواعد لا تملك مفهوماً معيناً. فالفن ينفتح تماماً للحكم الجمالي الخالص، إنه ما «يُنتج عن الحرية أي عن إرادة تضع العقل أساساً

لأفعالها»[١٤] كنتاج عمل تخيلي قائم على حدس داخلي «أي نشاطاً لذيذاً في ذاته»[١٥]. إن حالة التمثل التي يؤديها الفن تجعل للموضوع طابعاً كلياً، ما يصبح قابلا للتواصل من خلال مشاركة كل ذات له. وهذا الامر قد استفاد منه بعض النقاد لتعزيز نظرية الفن أو الرسم اللاشكلي، فلا يمكن اعتبار الفن إلا بكونه مهارة إنسانية لا تفترض أهدافاً سوى جماليتها الخالصة.

بخلاف «كانت» نظر «هيجل» إلى الفن باعتباره مشروعاً نظرياً وقدمه كممارسة تجسّد المعنى وعرّفه بأنه شكل للمعرفة، محتفظاً وبصورة دائمة بصفته الغائية ذات الطبيعة الذاتية التي تمنح نفسها واقعاً موضوعياً. إن الفن بالنسبة للفيلسوف «هيجل» هو التعبير الواعي للفكر مُتجسداً في شكل محسوس وقائم على الخصوصية والتفرد «وكأنه وجد ليصير موضوعاً للأفكار»[١٦].

لقد نسب هيجل الفن إلى الروح المطلق التي تظهر في الفن والدين والفلسفة، إلا إنها في الفن تتعرف على نفسها في صيغة المعرفة. فنظريته الجمالية وهي سلسلة محاضرات في علم الجمال كان قد قرأها في جامعتي هيلدبورج وبرلين في الأعوام (١٨١٧- ١٨٢٩)[١٧]، والتي عاينت الفن كمجال قابل على توحيد الذاتي والموضوعي. إن محتواه يكمن في قابليته على صياغة الفكرة في شكل محسوس، إلا إن هيجل يربط أشكال تطور الفن تماماً بأثر العلاقة المتغيرة بين الفكرة وشكلها الخارجي. إن نظرية الفن لديه هي نظرية جمالية للمضمون الذي يتمثل فيه، حينما ينتج ذاته بوعي ويتطابق مع الأشكال التي يعبر عنها، فصفته الغائية لاتكون في خدمة دلالة متعالية، أو أهداف خارجية، أو أي هدف نفعي وتزييني، بل إن غايته هي في وجوده الذي تعبّر فيه الحقيقة بتمثلها للواقع المحسوس. فهو يتضمن المعنى كمفهوم بصيغة واقع كلي، ومن هنا تتحدد الوظيفة المتفردة للفن في كونها تقود إلى الوعي بالاهتمام الأسمى بالإنسان

وبالحقائق الأكثر جوهرية. فالفن حينما يكون «خادماً لملذاتنا وتسلياتنا، لا غرض له سوى تجميل محيطنا الخارجي والأشياء الداخلة في عداده، وسوى لفت الأنظار»[١٨] لا يُعد بهذه الطريقة حراً أو مُستقلاً ويحمل أفكاراً مُتعالية عن الحياة. لم يكن هيغل ناقداً فنياً بل فيلسوفاً، يعود له الفضل في النظر إلى تأسيس الفن بوصفه معرفة وتجسيداً محسوساً للمعنى. إن الفن بالنسبة إليه لا يتجه إلى حواسنا فقط، ولكنه أيضاً يتجه إلى عقولنا وأذهاننا.

مقاصد تجريبية للنظرية الفنية

حكم المنهج المعياري الذي تمثلته الفلسفة والقائم على فكرتأملي وقيمي، الأطروحة الجمالية وتعاملها النظري مع الفن، منذ أفلاطون وحتى فلاسفة القرن التاسع عشر «هيجل، شوبنهاور، نيتشه»، والتي لطالما ترددت أحكامها بين يقينية مطلقة ومثالية مُتعالية.

إلا إن تأملات تلك الأطروحة كانت أيضاً ملهمة لمجالات فكرية أخرى، وخاصة مجال الدراسات الإنسانية التي طالب روادها بإمكانية تفسير الفن على أسس موضوعية، واقتراح وظائف وغايات عملية مُغايرة له.

لقد كان الفكر الوضعي الذي تبنى مجال تلك العلوم، يدعو للاهتمام بالقيم الجمالية والفنية بوصفها خبرات تجريبية، تتجاوز الطابع التأملي الذي أقر الفن كممارسة متفردة، وخالق لقيم جمالية متميزة، هدفها التعبير عن المثال، والحقيقة المتسامية كغاية في حد ذاتها، ومُستبعداً عنه أي غرض وظائفي أو نفعي لاكتفائه بوجوده الجمالي الخالص.

جاء تأسيس الفكر الوضعي إثر الانبهار بالإنجازات الهائلة التي حققتها

العلوم الطبيعية في القرن التاسع عشر، والذي أوجب على الدراسات الإنسانية أن تنهج فكره التجريبي ووسائله القائمة على الوصف والقياس والدقة الموضوعية لبلوغ الحقيقة.

تمثل هذا الاتجاه في الدراسات الاجتماعية والنفسية. فعالم الاجتماع الفرنسي «دوركهايم» استبعد منهج البحث الفلسفي وطرائقه المعيارية في دراسة وتفسير الظاهرة الفنية والجمالية، والتي عاينت الفن، تأملاً ذاتياً وتصوراً متعالياً للعالم. إذ كان يرى «إن كافة أنساق القيم، وهذا ينسحب على القيم الفنية والجمالية، يجب دراستها بوصفها وقائع اجتماعية إذا أريد لهذه الدراسة أن تكون علماً»[١٩].

وفي مجال علم النفس أسس «فخنر» ما سُميَّ بالجماليات التجريبية التي اهتمت بدراسة الظاهرة الجمالية بطريقة واقعية ومن خلال وسائل منهجية مضبوطة، والتي تعدّ الخبرة الحسية «المصدر الأساسي للمعرفة، ومن ثم فقد أصبح تحديد الخصائص الطبيعية (الفيزيقية) للجمال أحد أهم النشاطات البحثية في الجمالية التجريبية»[٢٠]. لقد اعتبر الرواد الأوائل لهذا العلم، وبدءاً من منتصف القرن التاسع عشر، الظاهرة الجمالية على إنها أكثر الظواهر تركيباً وغموضاً في مجالهم العلمي.

اطروحات كهذه جعلت من المعرفة الجمالية والوظائفية التي يتضمنها الفن، تتأسس على كيفية إدراج الممارسة الفنية في الجهاز المعرفي، وتحولت النظرية الفنية جراء ذلك من علاقة تقديرية إلى علاقة معيارية. وأصبح يُنظر خلالها إلى الفن كفعالية جمالية وذهنية تؤسس لحضور معرفي مع العالم. والتي تجيز لها افتراض وظائف وغايات تقنية وعملية ونفعية مُضافة، التي

كانت النظرية الفنية تخشى التفكير فيها لصالح غاية وحيدة، هي الاكتفاء بالفن كحضور حسي جميل أبداً.

مُقاربات الإرث والحداثة

لم يكن الإرث الفلسفي للنظرية الفنية بعيد التأثير عما لحق بالفن من تحولات أسلوبية لافتة، إنْ لم يكن مقدمة لما حدث له من تحولات شكلية ومضمونية، وخاصة في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، وبعدما أطلق عليه صفة «الفن الحديث» بأثر ولادة المظاهر الجديدة لذلك العصر ومراحل التطور المديني والاجتماعي التي تحققت بعمق في معايير التفكير وأساليب التعبير والإبداع.

لقد كان ذلك الإرث مرجعاً نظرياً ألهم المفكرين ونقاد الفن والفنانين أنفسهم، في عصر لم يعد فيه التعارض قائماً بين النظرية والفن، بين الممارسة الفنية وتطلعها الى بعد جمالي وقصدي مُغاير. تحول النظر إلى الفن من كونه شكلاً للقيم الجمالية وتمثيلاً لها، إلى الفن باعتباره وعياً بها وتجسيداً لها، التحول من التفكير فيه كإبداع لأثر متفرد إلى تعينـــــه كوسيلة معرفية وجمالية متميزة.

ما قبل «الفن الحديث» والذي بدأ مع الاسلوب الانطباعي، كان الجانب المضموني في العمل الفني يتمثل كوحدة مستترة ضمن نشاطه الشكلي، غير أن هاتين العلاقتين «المضمون والشكل» بدأتا بتكريس تصور يعتبر الفن شكلاً فنياً وتفكراً يحتفظ بمعان متفردة.

إن التقدير الصائب لهذه الرؤية، سمح بالضرورة بقراءة الأثر الذي أحدثته

النظرية في علاقتها مع الفن، وهو تصويب لفهم مُلتبس كان قد ازاح كل تصورتقييمي للفن بعيداً عن قيمته الوظائفية. مثل هذا الفهم استطاع أن يمنح الشرعية للسلوك النوعي الذي اختطه الفن في القرن العشرين بوصفه فناً حديثاً، والذي لم يأت باتجاهات وأساليب عالمية جديدة مارست تنوعات لا نهائية للغة البصرية، بل ابتكر أيضاً البيانات والنظريات المُصاحبة لحداثة تلك الاتجاهات والأساليب . لقد أصبحت التجربة الفنية قائمة على دواع جمالية جديدة يوفرها البيان الفني والنظرية الفنية اللذان يمثلان فعلاً ثقافياً وفكرياً يصاحب متطلبات العمل الفني الجديد[٢١].

لم تعد المتعة الجمالية إذن الشرط الوحيد كي يتمكن العمل الفني من أداء وظيفته المتفردة. بل عليه أن يؤدي أنواعاً وظيفية أخرى، معرفية أو اجتماعية أو سياسية أو حتى وجودية. لقد أصبحت حقيقة العمل الفني هي أيضاً حقيقة المضمون الذي يُبشر به، كما صار يطلق على التجربة الفنية بأنها الممارسة التي تكافىء معناها وتقترح التفكير فيه. فالفن أصبح خاضعاً أيضاً للقول عنه عبر قدرته على الكشف عن معناه ، وغائيته التي تكمن في التصريح عن ماهيته المتشكلة من خبرة ذاتية وموضوعية يمكن لها أن تحقق دوراً فاعلاً في الحياة. على أثر ذلك يمكن لنا القول إن الفن الحديث هو «عصر فلسفة للفن بقدر ما هو عصر مُمارسة فنية»[٢٢].

المُجاهرة بالحداثة

باطلالتها على بداية التطور التكنلوجي والتقني ووفرة الوسائل المادية في العقود الأولى من القرن المنصرم، جاهرت الحداثة بحسية المدينة التي انتجتها ومظاهر وعيها الجديد ومتغيراتها الشديدة الكثافة. بدايات ذلك القرن مثل سنوات اكتشاف في الأنشطة الفكرية والإبداعية، بفعل هيمنة الطابع التجريبي

والبحثي، وحضور معرفة مغايرة هيأت لها أعوام الإزدهار الصناعي وبداية الثورة التكنولوجية. «حداثة» شملت الفن والأدب والعلوم الطبيعية وطرق البحث العلمي والفيزياء، ووضع أسس العلوم الاجتماعية المعاصرة .

كانت حياة جديدة للفنان، ولتجربته التي لا يمكن لها إلا أن تضاهي روح العصر باهتماماته الفكرية والعلمية والتقنية، خاصة بعدما بدأت مناظر المدن تمتلىء بالمنجز الصناعي وطوابير السيارات والقاطرات والمعمار الحديث، والتي تجلت كمشاهد صورية لعالم مديني بات حيوياً لجهة معرفة حديثة. ينشر الشاعر الايطالي «فيلبو مارتيني» بيانه المستقبلي عام ١٩٠٩ ويؤذن بميلاد «الحركة المستقبلية»، مبشرة بتأثير العلم ومُنجزه التقني والبحث عن دوافع جديدة لعصر حديث. ويعلن الفن التجريدي عن ظهوره مع اللوحة المائية للفنان "كاندنسكي"- ١٩١٠ - ميونيخ، إضافة لتجارب "موندريان"-١٩١٤. وتمارس (التكعيبية) انبعاثها الحقيقي ضمن الأعوام (١٩٠٧- ١٩١٤). وتظهر «البنائية» بعد منتصف العقد الثاني من القرن المنصرم من قبل «نعوم غابو» و»بيفرتز» ومشاركات فنان تجريبي مثل «مالفيتش»، مُبدية اهتمامها بالجانب العملي والنظر إلى أهداف الفن بروحية وظائفية توازي أسلوب العصر وكثافة حضور الانجاز التقني والعلمي في قطاعات الحياة العامة[٢٣].

لا شك في إن الاتجاهات الإبداعية والفكرية واسعة النطاق التي أتى بها القرن المنصرم، وتحول العديد من الممارسات الفنية إلى خبرات دقيقة ومُتمايزة، مثلت قدراً بالغاً من التحديات للتجربة الفنية الحديثة، فالفنان الحديث لم يعد قادراً على البقاء بعيداً، مُنعزلاً عن مستوى هذه التأثيرات في واقع جديد، لابد للمشاركة فيه من افتراض نوع من تجارب تعكس علاقة مع عالم بات شديد التعقيد.

بذلك أضحت الأعمال الفنية مثيرة للدهشة، بأثر موضوعاتها وطبيعة خاماتها المستخدمة، مُستجيبة تماماً لسمة العصر القائمة على التقدم، فيما بدا «الفنان» يسعى باتجاه دور آخر، لا يكتفي خلاله بالمهارة، بل الاستعانة بالأفكار والتقنيات المختلفة والغريبة.

هكذا أصبحت تجارب الفن الحديث، تستعين بالخطاب، الذي تكفّل بدوره لتمييزها واقتراح توصيات عنها ليتم إدراكها بصورة دقيقة وإقامة حوار عن الأسئلة التي تثيرها، في الوقت الذي أدرك الفنان فيه ضرورة حضور خطاب يوازي اكتشافاته ومغامراته الأسلوبية، اذ لم يعد العمل الفني مُنجزاً فورياً وتلقائياً بل ممارسة تتحقق بأثر التفكير والتواصل، وهو أيضاً نتاج ملاحظة وخبرة وتأمل وموقف من العصر. إن جرأة مُتفردة كهذه كان لابد لها من معنى لغرض تمايزها، كما إن الوعي بمهمتها لا يتــأتى من الاكتفاء بمنجزات مرئية ورسوم تجريبية بل بإضافة البعد النظري للتجربة الفنية وتمييز سياقها الجمالي.

إن ظهور البيانات الفنية والوثائق والمقولات والكتابات التحريضية من الفنانين أنفسهم كانت لغرض البحث عن تصور جديد «للفنان» وأسباب مغايرة «للفن». وبدواعي أن كل فعل إبداعي يهدف للتغيير، لابد له من تفسير يصاحبه. كان لابد إذن من وعي معاصر، يختبر تطلبات فنية مُغايرة، ويعيد تنظيم رؤيتها عن العالم، ويتغذى كذلك بدافعية خطابه، على تحولات تعبيرية وشكلية قائمة على نتاج الأثر التجريبي والتقني ما جعل العمل الفني جراء ذلك مغامرة مفتوحة بامتياز.

النظرية والعالم والفن

لا شك في إن الواقعة التأسيسية للفن العربي الحديث تقيدت بأساليب الفن الغربي، الذي هو نوع من فن لم تبلغه سابقاً البيئات والمناطق العربية حتى بدايات القرن العشرين، الذي كانت نشأته قد ابتدأت مع تجارب فنانين عرب تلقوا الدراية به في معاهد فن غربية ومن ثم بظهور تجارب مجموعات فنية نشأت في بيئات عربية مختلفة. وبعدما بات «يرسم كل واحد منها، بنفسه ومع غيره، هذا التوالد الفني الجديد»[٢٤]. ليترسخ تالياً بأثر حاجات اجتماعية وسياسية وتعليمية وثقافية معا. إلا أن تاريخ هذا التوالد الفني ظل متبايناً بصورة مُطردة.

فعدا المعرفة الرسمية والثقافية وكذلك الإعلامية باتجاهات وتجارب فنانين مُكرّسين في التاريخ والمشهد الفني العربي إلا إنه ظل كذلك يعيش اتجاهات وتجارب أخرى لم يعَرف بهما بما يكفي، بأسباب قلة الخطابات والشهادات التوثيقية وطبيعة التواصل الفني والثقافي ونوع التأثير والحضور، حيث يبقى «تاريخ الفن العربي المعاصر من أشد ذاكرتنا الثقافية غموضاً واختلاطاً»[٢٥].

وتشخص تجربة الفنان العراقي الرائد والمنظّر «محمود صبري «أحد هذه الاتجاهات التي لم يعرف بأهميتها كما ينبغي إلا ضمن بيئتها الوطنية ولأسباب شتى[٢٦]. على الرغم من إن نظريته الفنية والتي أسماها «واقعية الكم» وتجربته الفنية، سلكت سبلاً غير مطروقة في البحث التشكيلي أو المجال التنظيري الذي صاحبها. خاصة باتخاذها جوهراً غير منظور وهو «الذرّة» بعملياتها الداخلية والخطاب العلمي الذي كشفها كمعادل شكلي ومنهجي لها، وبأثر رؤية مادية تنطلق من مقولة «انجلز» إلى إنه لا يجب النظر «إلى العالم ككيان من أشياء جاهزة، بل ككيان عمليات». وهو تصور يبحث في مستوى العلاقة بين الإنسان والطبيعة.

تداخلت الانثروبولوجيا والأيديولوجيا وتاريخ الفن والعلم كبعد تنظيري وبحثي في افتراض ومتن ونتائج نظريته، وتحديد وظيفتها المعرفية والفنية. فنظرية «واقعية الكم» تعين جدلية العلاقة بين الانسان والطبيعة وكيفية التحولات التي اصابتها كمدخل تعبيري للعملية الفنية ووظيفة أساسية لها.

تفترض هذه النظرية وجود ثلاث دورات حضارية للفن منذ نشوئه، أوجدت كل دورة منها فنها الخاص بها. فالفن حسب هذه النظرية يستمد هويته من طبيعة المرحلة الإنتاجية التي يظهر فيها والتي تنشأ خلالها علاقة متشابكة ومتداخلة بينها ونوع النشاط الإنتاجي للإنسان.

كانت الدورة الإنتاجية الأولى في العصر الحجري حين أنجز فيها الإنسان فنا سُميّ بالفن البدائي، ونماذجه فن الكهوف والذي وجد الكثير منه في كهوف التميرا ولاسكو والذي يعود تاريخها إلى ما قبل (٢٠٠٠٠) سنة، كانت الموضوعة الوحيدة لتلك الرسوم هي الحيوان، بأسباب علاقة بين الإنسان والطبيعة كانت قائمة على الصيد، والتي استخدم فيها تلك الرسوم كأدوات سحرية وطقوسية الغرض منها السيطرة على الطبيعة ومحاولة فهمها. لقد مثلت هذه الدورة «مستوى أولياً لتعامل الانسان مع الطبيعة، ينطبق عليه شكل اولي من الوعي والفن... إن كامل هذه الدورة كدورة فنية متميزة، انهارت بانهيار الصيد كأسلوب للحياة. لقد نقض الصيد كمستوى أولي من التعامل مع الطبيعة وحلت معه الزراعة، وبهذا بدأ مستوى جديد أعمق من التفاعل بين الإنسان والطبيعة، منه، وبانطباق معه، دورة جديدة مختلفة» [٢٧]. امتدت الدورة الثانية وهي الدورة الزراعية لغاية نهاية القرن التاسع عشر حينما انهارت نظرتها الكلية بتأثير اكتشافات ثلاثة: أشعة إكس (١٨٩٥)، النشاط الإشعاعي (١٨٩٦)، الإلكترون (١٨٩٧). ما جعلنا نشهد بداية لطبيعة تفكير جديد من البحث والتفكير، تحول خلالها الإنسان من متحرٍ

لـ «المواضيع» كما كان عليه في الدورة الزراعية، إلى إنسان جديد، يصفه الفنان محمود صبري بـ «متحر للعمليات». اكتشافات أزاحت تقاليد عاشها الإنسان في الدور الزراعي، بفعل انبثاق حقيقة تفكير جديدة مغايرة مثلت حالة متطورة بلغها المجتمع الإنساني تمثلت باكتشاف الذرة.

كان مطلع القرن العشرين «مُشبعاً بما يمكن تسميته بحتمية اجتياز «الحدود» إلى عمق جديد مجهول من الواقع الموضوعي. الواقع الجديد يمتد إلى ابعاد تتجاوز التجربة الحسية المباشرة للإنسان. إنه يكشف عن «خصائص جديدة لأوجه جديدة من المادة». القياسات والصفات والكميات التي اعتادها الإنسان الزراعي لم تعد مناسبة. فالقيم الجديدة تتجاوز أي شيء يمكن لخيال الإنسان الزراعي تصوره. لقد استخدم العلم أدواته الجديدة وطريقته في استقصاء هذا الواقع الجديد»[٢٨].

كان الواقع العلمي الجديد قد مثّل أزمة للفن حاول بدوره احتواءها، سواء في انجازات الفن الانطباعي أو التجارب الفنية التي تلتها، إلا إنها محاولة باءت بالفشل، حينما استنفد التراث الفني الظاهرة المرئية للمرحلة الزراعية والتي عكسته الانطباعية بتهشيمها الشكل وأزاحته من مكانته القديمة في نظام الأشياء لصالح اللون، ومن ثم وجدت هذه الرؤية تعبيرها النهائي لدى «سيزان» الذي تعامل مع الشكل بطريقة جديدة لم يألفها الفن من قبل، بتحويله «إلى تركيب من ألوان فحسب، وبهذا انهار الشكل المتين الثابت لفن أواخر المرحلة الزراعية»[٢٩]. لقد كان سيزان ينظر إلى الطبيعة ذاتها بكونها كياناً من المواضيع الجاهزة، وهي الرؤية التي استفادت منها «التكعيبية» والتي شرعت فيها إحلال الموضوع الذهني محل الموضوع الطبيعي مع إهمالها التفاصيل المرئية، أي محاولة رسم الأشياء كما يراها الإنسان في فكره.

مثل اتجاه الفنان «كاندنسكي ١٨٦٦-١٩٤٤» و«مندريان ١٨٧٢-١٩٤٤» الاتجاهين الرئيسيين اللذين سادا الفن بعد «التكعيبية»، والتي كانت خلالها الوحدة التشكيلية متمثلة برموز وعناصر شكلية خالصة، كان كلاهما يتوخيان التعبير عن واقع جمالي خالص عبر تجربتيهما. إلا إن مثل هذا الفن الخالص الجديد «ليس إلا إعادة خلق أشكال قديمة من الفن الزراعي بصيغ تجريدية»[٣٠].

إن محمود صبري يُقر بعجز الفن الحديث عن الإسهام بفعالية في المعرفة العلمية للإنسان الجديد أو فهم الواقع الجديد الذي كشف عنه العلم، فاتجاهاته لم تتقدم سوى بأشكال ذهنية، وتجريدية مقصورة، نابعة من الضرورة الداخلية للإنسان والتي انعكست في تجارب الفنان «كاندنسكي»، أو من الفكرة المجردة الخالصة والتي مثلتها التجربة الفنية لـ«موندريان»، ما يعني إلغاء مهمة الفن بكونه أداة لمعرفة الطبيعة، والكف عن الاحتفاظ بقيمة فعالة للانسان بمحاولته تسخيرها لاحتياجه الإنساني.

إن الوظيفة الجديدة للفن استبدلت في العصر التكنو نووي بضرورة إيصال الحقيقة العلمية الجديدة والمتمثلة باكتشاف المادة باعتبارها نظام عمليات وليست ذات صفة ساكنة كما كان التصور ماقبل القرن العشرين. هذا النظام الذي تم التعبير عنه بمعادلة اينشتاين الشهيرة (الطاقة = الكتلة × مربع سرعة الضوء)، والتي الغت الشكل المرئي للأشياء/ الكتلة، لتحل محلها المادة/ الطاقة، وهو الأمر الذي يدعو للرجوع إلى التركيب الذري للمادة في الطبيعة.

إن «واقعية الكم» استلهمت هذا التحول «انظر ملحق رقم (١)» في دعوتها إلى الكشف عن مستويات جديدة مُستمدة من الطبيعة الداخلية للأشياء، مُتمثلة

بالطاقة بدل الكتلة، والذرة بدل الشيء المنظور، والعمليات بدل الموضوع الجاهز، والطيف الذري بدل الشكل. إنها بديل عن فن كان انعكاساً للحضارة الزراعية الذي بدأ منذ الحضارات الأولى مروراً بالفن الإغريقي وفن عصر النهضة حتى تجارب الفن التجريدي. إن الفن الجديد في «واقعية الكم» بدأ يسعى لبناء فهم جدلي للطبيعة باعتبارها «كيان عمليات»، بعد إدراك أن الكتلة والطاقة هما شكلان متبادلان للمادة، والانتقال من الواقع الطبيعي إلى الواقع الذري. إن فن العصر الجديد هو «فن الإنسان الذي يعيد خلق الطبيعة، المرحلة الاولى لفن جديد، فن البشرية التكنونووية»[٣١].

على الفن الجديد إذن تبني صفة جديدة وأن يبحث عن مصدر مختلف، في عصر يضع أسساً لإعادة صنع الطبيعة. كما إن «الدور القديم للفن، كتعبير لحيرة الإنسان وافتتانه بمظاهر الطبيعة، قد انتهى، الفن الجديد يجب أن يكون بياناً، مُخططاً بلاستيكياً لمشروع جماعي جديد لإعادة خلق الطبيعة»[٣٢]. إن فناً كهذا كي يكون خلاقاً لابد له من أن يتأصل في مدلولات العلم.

يتكون الأساس الثلاثي لـ «واقعية الكم» كمفردات وتراكيب للفن الجديد من:

– الكم: بوصفه الوحدة الأولية للطاقة وهو يعادل اللون، وعاملاً أساسياً للكون المرئي، حيث يُقاس طوله الموجي بوحدة قياس الأطوال الموجية «انكستروم». وتستخدم واقعية الكم (٦٠٠) خط لوني من مجموع الأطوال اللونية البالغة (٤٠٠٠) خط لوني تمثل اطياف ذرات العناصر الـ (٩٢) الموجودة في الطبيعة.
– الذرة: تركيب مكوّن من مجموعة من الكمات، ويبقى تفردها الشكلي منبثقاً من تركيبها وتكوينها الطيفي، وتحدد وحداتها التركيبية بالخطوط اللونية التي تتكون منها، وتؤلف الحروف الأبجدية للغة الفنية لواقعية الكم «أنظر ملحق

رقم (٢)». فـ«ذرة الهيدروجين التي تتميز بطيف مرئي مؤلف من (٨) خطوط، يتم تمثيلها بمجموعة مختارة من (٥) ألوان تطابق أشد خطوطها حساسية. كما أن ذرة الأوكسجين، المتميزة بطيف مرئي مؤلف بما يزيد على (٩٠) خطاً يتم تمثيله بمجموعة مُختارة من (٧) ألوان»[٣٣].

– العمليات التركيبية: العمليات والتفاعلات الذرية المختلفة التي تتكون منها المواد، والتي تتعامل معها واقعية الكم بوصفها عمليات وليس أشياء، فالماء لا يُرسم بكونه سائلاً مرئياً محسوساً، بل حالة تفاعل جزءين من الهيدروجين وجزء من الأوكسجين، كما هو رمزه الكيميائي (H_2O).

إن إحلال هذه المفردات والتراكيب بوصفها حروفاً أبجدية للغة الفن الجديد محل الرمز الصوري للغة الفن القديم، وعن طريق عمليات رياضية، تجعل من الفن نشاطاً موضوعياً يُمارس بدقة العلم الطبيعي، فيما عليه أن يهمل تلك التعقيدات الذاتية التي حفلت بها الفنون حتى الآن.

يفترض الفنان (محمود صبري) مبررات عدة لدور النظرية هذه:

– أنها تردم الهوة التي تفصل الفن عن المجتمع.
– أن الإنسان بات باستطاعته معرفة ما يجري في أعماق الطبيعة عبر متابعته لأبجدية واقعية الكم.
– أن العمليات الطبيعية غير المرئية «الذرية» أصبحت مرئية للإنسان.
– أن واقعية الكم تجعل من اكتشافات العلم في متناول يد الإنسان.
– وهي كذلك تؤكد دور المعرفة العلمية في الفن ودور الفن في ثرائها.

يقول محمود صبري «إنه حالما تتخذ هذه الخطوة فإن كامل النشاط البشري سيصبح فناً وحينئذ ستظهر بشرية جديدة يكون هذا الفن نقطة الانطلاق لها»[٣٤].

إن التفاعل مع الطبيعة على مستوى التحول من الموضوع إلى العملية ومن الشكل إلى التركيب يصل بالبحث إلى نوع جديد من الحساسية الجمالية تجاه العالم. ويفترض رؤية يتجاوز فيها الفهم التقليدي لعلاقة الطبيعة مع الفن في إطار التجربة المباشرة للإدراك الاعتيادي، الذي ينظر إلى الطبيعة شكلاً مغلقاً وليس عملية متواصلة ومفتوحة أبداً.

استشهادات

«إن الإبداع الفني القديم كان إبداعاً على مستوى الكتلة، الموضوع، الشكل. أما الإبداع الفني الجديد فهو إبداع على مستوى الطاقة، العملية، التركيب»(٣٥).

«واقعية الكم ينبغي أن يُنظر إليها كواقعية من نوع جديد تنقل الوظيفة الفنية إلى مستوى أكثر عمقاً من المستوى الذي تناولته حتى الآن الواقعية التقليدية»(٣٦).

«الفن يكيَف خيال الإنسان، لذا فهو يكيَف الصور أو المفاهيم الفكرية التي يخلقها والتي يحققها ويجسدها في إنتاجه المادي»(٣٧).

«تطور الحياة المادية، الإنتاجية للإنسان، تطور تفاعل الإنسان مع الطبيعة، يكشف عن حقائق حسية جديدة، وهذه تتطلب تجريدات فكرية جديدة، بكلمة أخرى، إنه يؤدي إلى تعميق المعرفة البشرية بشكليها الفني والعلمي»(٣٨).

«الفن إذن يتحرى الطبيعة كي يرسم صورة لفهمه لها، تؤثر في الإنسان وتصبح جزءاً من تجربته الحسية ووعيه. إنه بذلك يصبح أغنى حساً وخيالاً، وأكثر معرفة بالواقع، وأكثر قدرة على السيطرة عليه وتغييره وفقاً لحاجاته ورؤاه»(٣٩).

اعتراضات

أثارت نظرية «واقعية الكم» منذ ظهورها في بداية السبعينيات، قدراً كبيراً من الاهتمام في المشهد التشكيلي العراقي. بعض هذا الاهتمام كان لجهة الترحيب بها والنظر إليها كتجربة جمالية متميزة، قادرة على إضافة منطلقات نظرية وتجريبية جديدة للفن العربي والعراقي خاصة. وبعضه الآخر كان مختلفاً، بل وسجالياً حتى، لجهة العديد من الأسئلة والاعتراضات، بشأن موضوعتها الأساسية التي انطلقت منها والمتعلقة باعادة صياغة الحس الفني عبر رؤية يكون العلم فيها شرطاً أولياً لتحقيق التجربة الفنية، ما كرس كذلك تصورات مُلتبسة تعلقت بجانبها الجمالي ووظيفتها الاجتماعية والأيديولوجية التي أوصت بها وطبيعة الانجاز الفني الذي سعت لتحقيقه. ويشير أحد الاعتراضات عليها بأنها قد أدعت مهمة «تتجاوز قدرتها وإمكانياتها وأدواتها ببساطة أن تحل محل العلم قبل أن تكون مؤهلة لذلك .. حين تكون هناك أبجدية للفن .. حين تكون هناك جداول رياضية وفيزيائية ومعادلات كيمياوية»[٤٠]. بدأت فحوى الاعتراضات:

- من أن فهم النظام الذري وتصوير طيفه بطريقة مختارة للعناصر الطبيعية ومحاولة الاستفادة منه في التجربة الفنية، لا يعني بالضرورة وجود فعل إجرائي لتغيير الطبيعة كمهمة أساسية طالبت به «واقعية الكم»، الفن الجديد، والتي اعتبرت إنها المُبشرة به.
- تجاوزها طبيعة العملية الفنية بتحولاتها الأسلوبية ووظيفتها الجمالية المتعددة بوصفها حاجة جمالية معبرة عن ضرورات التحول الاجتماعي والحضاري وعن رؤية مبتكرة للعالم. واختزال هوية الفن بوظيفة أحادية في المجتمع تتمثل فقط بالسيطرة على الطبيعة.
- غيَبت «واقعية الكم» فضاءات التعبير الذاتي لغرض تصوير حقيقة، ذرية، داخلية، لعالم غير مرئي. محاولة منها لتحويل الفن إلى نشاط موضوعي،

وتوظيف أغراضه إلى مستوى الحقائق العلمية، المُحايدة، وهو إجراء يؤدي إلى تغييب الخبرة الذاتية للفنان وحسه التعبيري الابتكاري، وإلزامه بأوضاع شكلية متعامدة، قابلة على تكرار حضورها الشكلي المتكرر إلى ما لانهاية.

- استنكارها أي تراث فني سوى تراثها الخاص بها بأسباب أن المرحلة الحاضرة للمجتمع الانساني تقف على أبواب طفرة وأن اشكال الوعي الجديدة ستختلف جذرياً عن أشكال وعي الماضي. فهذه المرحلة بخلاف «المرحلة السابقة من تاريخ الإنسان تجد نفسها أمام ضرورة إجراء تحول نوعي في التراث، أي خلق تراث جديد تماماً»[٤١].
- كما أن النظرية تعامل الفن كمجال لتطبيق الأفكار وليس بوصفه مُنتجاً لأفكار قابلة على استثمار حساسيتنا الجمالية.
- أن محاولة إحكام علاقة العلم والفن، والتي يكون فيها الأخير إحدى أدوات العلم كذريعة جمالية، علاقة لا تخلو من مقاومة الفن ذاته في تقويض هذه العلاقة، حتى وإنْ احتفظ الفنان بحق تجريد لوحاته من الصفات الشكلية ذات الطابع المؤقت، إدراكاً للجوهري والخالص في تجربته.
- أن الفنان «محمود صبري» في نظريته يؤكد عناصر ومفردات فنية ملزمة ثابتة غير متغيرة، من أجل إنجاز عمل فني، وهو الأمر الذي يتعارض مع الحرية التي يثمنها الفنان أبداً، والتي لا تنفصل عن حرية العمل الفني وتطلعه إلى اكتشافات جمالية جديدة غير متوقعة.
- انغلاقها على منطلقاتها الأساسية الأولى وعدم انفتاحها على التجارب المعاصرة وفنون ما بعد الحداثة التي استفادت من التوجهات والمنجزات التقنية للعلم.

إن تحقيق واقع جمالي بلي، لابد له من الاحتفاظ بدءاً بنوع من الوظيفة المُغايرة التي تنفتح على المستقبل، كسمة إيجابية وخصيصة فريدة يتمتع الفن بها دائماً والتي لا يمكن مقايضتها باهتمام موضوعي اسمه «العلم».

الثناء على ما تبقى

لا يكفّ الفن عن البحث عن لحظة جمالية جديدة ومتفردة، والتي يمكن اعتبارها لحظة تأسيسية تمثل أصلها وخيارها الخاص بها، فكل تجربة جديدة في الفن هي تجربة متحولة لجهتها ذاتها لا لجهة التاريخ الفني السابق عليها.

قد يصدق مثل هذا القول كثيراً على «واقعية الكم» للفنان محمود صبري، التي احتفظت بريادة في تراثنا الفني العربي الحديث، مُتمثلة بتزويدنا بمعرفة جمالية تظافر فيها العلم والفن في عالم يمارس فيه العلم ذاته، وبما يزيد على القرن، دوراً سيادياً بامتياز، ما اتاحت لنا الاقتراب إلى هذا العالم بطريقة راسخة، وبفعل دعوتها إلى وعي خاص بالفن، لغرض الكشف من خلاله عن حقيقة أخرى مُضافة إليه. وهي تعيننا أيضاً على خبرة توصي بإمكانية أن نتعلم من فكر الفنان في بحثه عن الحقيقة عبر معرفة جديدة عنه. إن الفن الذي يبحث عن الحقيقة يبحث عن المعرفة كذلك. إن «واقعية الكم» تبلغنا أن المعرفة الجمالية الحقة لا يمكن الاكتفاء بإدراكها بما هو ذاتي وحسي وعاطفي فقط، بل أيضاً بإدراك ما هو كلي وموضوعي ونظامي بشكل مُبتكر في الأشياء والأفكار.

إن أفكار الفنان إضافة لمُنجزه الإبداعي ليسا سوى محاولة مشتركة للتعبير عن الحياة، فالفن أيضاً هو سبيل إلى المعرفة.

ملحق رقم ١

جدول مقارنة بين الواقعية التقليدية «الماكروسكوبية» وواقعية الكم

الواقعية التقليدية «الماكروسكوبية»	واقعية الكم
المادة: كتلة. الظواهر الطبيعية: مواضيع / أشياء. شكل. رسم بـ ٣ أبعاد. شكل في فضاء . الألوان – صفة ثانوية. – منعكسة. – ٣ أبعاد. – يخلقها الفنان حسياً . ثنائية: – المادة والفكر (كشيئين متضادين) الوجهان المادي واللامادي للطبيعة. لهذا: – شكل ومضمون كقيمتين متميزتين غير إنه لا يمكن فصلهما. – شكل: الوجه المادي (الموضوعي): تعريف بلاستيكي يعبر عن درجة معرفة الإنسان بالظواهر الطبيعية كمواضيع (أشياء). – مضمون: الوجه اللامادي (الذاتي):المعاني الجوهرية، الأصول، القوى، التي تنسب للمواضيع (الأشياء) إضافة إلى العواطف والمواقف إزاءها. دعاية: إيصال / بث مضمون معين. إدماج الذات والموضوع (الفنان والمشاهد). العاطفة (المشاهد): مسرة المشاركة وإدماج الذاتي في الموضوعات المرسومة. الفن يدرب الإنسان في متعة الاستجابة العاطفية الفن: لغة ذات نظام كتابة صوري (بكتوغرافي) . الوحدة الأساسية (الكلمة): الموضوع/الشيء الملون للتجربة الحسية . فن ميتافيزيقي– ميكانيكي . الفنان: ساحر. الإنسان: ظاهرة فريدة لهذا نرجسي الإنسان واعتقاده الزائف بجوهر إنساني أبدي. الإنسان يعبد الطبيعة. هدف الإنسان: الائتلاف مع الطبيعة.	المادة: طاقة. الظواهر الطبيعية: عمليات . تركيب. رسم ببعدين. الشكل هو الفضاء. الألوان: – صفة أساسية. – مشعة (ممتصة) – بعدان. – مصنوعة، وفقاً لذبذبات معينة. أحادية: – المادة فقط، الفكر هو صفة أو وظيفة لتركيب معين من المادة. لهذا: – تركيب فقط. – تركيب: تعريف بلاستيكي يعبر عن درجة معرفة الإنسان بالظواهر الطبيعية كعمليات. – وظيفة. دعاية: نشر النظرة العلمية تغريب (الفنان والمشاهد) العاطفة (المشاهد) : مسرة تمييز واكتشاف مبدأ جديد في الطبيعة . الفن يدرب الإنسان في متعة الموقف العلمي . الفن: لغة ذات نظام كتابة أبجدي . الوحدة الأساسية (الحرف): الذرة كطيف خطي. فن ديالكتيكي. الفنان: عالم. الإنسان:عملية لا يمكن تمييزها بشكل أساسي عن العمليات الطبيعية الأخرى. الإنسان يستبعد الطبيعة. هدف الإنسان: إعادة خلق الطبيعة.

ملحق رقم ٢

الوحدات اللونية لذرتي الهيدروجين والأوكسجين

الهيدروجين		الأوكسجين	
طول الموجة (بوحدة انغستروم)	اللون	طول الموجة (بوحدة انغستروم)	اللون
٦٥٦٢	أحمر	٧٧٧٥	أحمر ـ ماغينتا
٦٥٦٢	أحمر	٧٧٧٥	أحمر ـ ماغينتا
٤٨٦١	أخضر مزرق	٧٧٧٢	أحمر ـ ماغينتا
٤٣٤٠	أزرق	٦٤٥٦	أحمر
٤١٠١	بنفسجي	٦١٥٨	برتقالي
		٥٣٣٠	أخضر
		٤٣٦٨	أزرق

الـهوامش:

(*)ولد في بغداد عام ١٩٢٧. حصل على دبلوم العلوم الاجتماعية في إنكلترا عام ١٩٤٩. عضو جماعة الرواد التي تأسست عام ١٩٥٠ وشارك في العديد من معارضها. دراسة حرة للرسم في موسكو عام ١٩٦١. غادر بغداد إلى براغ عام ١٩٦٣ وهو مقيم بها منذ ذلك التاريخ. أقام عدد من المعارض الشخصية في براغ، بغداد، لندن .له العديد من المقالات والدراسات الفنية منذ بداية الخمسينيات. متفرغ للكتابة والرسم .

تميزت تجربة الفنان صبري باتخاذها الموضوع الاجتماعي والسياسي كمحتوى تعبيري في لوحاته ولغاية نهاية الستينيات التي كانت بداية لنشؤ وتطور نظريته المعنونة «واقعية الكم». ويعد اهتمام الفنان بفن ينطلق من التعبير بشكل لوني خالص من عمليات الذرة والطاقة. صدر البيان الأول لها باسم « بيان الفن الجديد لواقعية الكم» بمناسبة معرضه الأول، براغ، – ١٩٧١. وأقيم لها معرض ثاني في بغداد عام ١٩٧٣. ظهرت طبعة إنكليزية من قبله عام ١٩٧٥ باسم «واقعية الكم .. فن العصر التكنو– نووي».

انطلقت هذه النظرية من عملية الإنتاج المادي بين الإنسان والطبيعة ومن التحولات الجوهرية المتعاقبة على هذه العملية وتأثير ذلك على السمة الجوهرية للعملية الفنية.

١ – انظر، ايوجين. دبليو، كلينباور: تاريخ الفن الغربي، ترجمة خالد الحمزة، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢.

٢ – فاليري، بول: الخلق الفني وتأملات في الفن، ترجمة بديع الكسم، دمشق، منشورات الرواد، بدون تاريخ، ص٤٥.

٣ – آخرون، ومض الأعماق، مقالات في علم الجمال والنقد، ترجمة، د.علي نجيب إبراهيم، دمشق، دار كنعا ، ط٢، ٢٠٠٤، ص١٧.

٤ – شيفر، جان ماري: الفن في العصر الحديث، ترجمة، د. فاطمة الجيوشي، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٦، ص٩.

٥– عبد الحميد، د. شاكر: التفضيل الجمالي، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، العدد٢٦٧، ص٨٠.

٦– لالو، شارل: مبادىء علم الجمال ترجمة، مصطفى ماهر، القاهرة ، دار إحياء الكتب العربية، ١٩٥٩، ص ٥٨ .

٧ – شيفر: المصدر السابق، ص١١.

٨ – زيما، بيرف: التفكيكية، تعريب، أسامة الحاج، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنش ، ١٩٩٦، ص١١.

٩ – انظر المصدر نفسه، ص١٣.

١٠ – المصدر نفسه، ص ١٧.

١١ – عبد الحميد شاكر: المصدر نفسه، ص ٩٣ .

١٢ – شيفر: مصدر سابق، ص١١ .

١٣ – عبد الحميد:مصدر سابق ، ص٩٤ .

١٤ – كانط، امانويل : نقد ملكة الحكم، ترجمة، د. غانم هنا، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٥، ص٢٢٧

١٥ – المصدر نفسه، ص٢٢٨

١٦ – عبد الحميد: مصدر سابق، ص ١٠٤ .

١٧ – انظر: اوفيسيا نيكوف. م، سمير نوفا، موجز تاريخ النظريات الجمالية، تعريب باسم السقا، بيروت، دار الفارابي، ط٢، ١٩٧٩، ص٢٨٤ .

١٨ – هيغل: المصدر السابق، ص ٣١ .

١٩ – توفيق، د.سعيد: جدل حول علمية علم الجمال، القاهرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٩٢، ص٢٠ .

٢٠ – عبد الحميد، د.شاكر: مصدر سابق، ص ١٧٨ .

٢١ – انظر، القصاب، سعد: مدينة وفنان وناقد، مجلة الموقف الثقافي، بغداد، دار الشؤون الثقافية، السنة السابعة، العدد ٣٨، نيسان ٢٠٠٢ .

٢٢ – شيفر: المصدر السابق، ص٣٨٥ .

٢٣ – انظر، القصاب، سعد: التقنية والفن، مجلة الموقف الثقافي، بغداد، دار الشؤون الثقافية، السنة السابعة، عدد٤٢، كانون الثاني ٢٠٠٢ .

٢٤ – داغر، شربل: العين واللوحة، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٦، ص٨٨ .

٢٥ – عرابي، أسعد: معنى الحداثة في اللوحة العربية، ص٢٩

٢٦ – «إن نظرية محمود اتخذت صفة الوعد، ولم تتوفر فيها شروط القراءة الصحيحة، ولا الآليات التي يتطلبها أي بحث علمي، يضاف إلى ذلك عجز النقد العراقي عن الإيفاء بمسؤوليات النقاش والمتابعة، فإن الصمت هو على الأغلب ما قوبلت به واقعية الكم ... وقد يكون وجود

محمود في الاتحاد السوفيتي (السابق)، ومذ ذاك أم تشيكو سلوفاكيا أو بقية البلدان التي تبنت رسمياً الواقعية الاشتراكية، سبباً آخر للحصار السياسي الذي واجهته واقعية الكم».
الصائغ، صادق: واقعية الكم .. شفرة المستقبل، مجلة تشكيل، بغداد، وزارة الثقافة، العدد الثالث، آب، ٢٠٠٨، ص ٩ .

٢٧- صبري، محمود: الفن والإنسان، دراسة في شكل جديد من الفن، واقعية الكم، مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي، دمشق، ط٢، ١٩٩١، ص ٢٠ .

٢٨ - المصدر نفسه، ص ٥٥ .

٢٩ - المصدر نفسه ، ص٥٩ .

٣٠ - المصدر نفسه ، ص٦٨ .

٣١ - . المصدر نفسه ، ص ٨٤ .

٣٢ - المصدر نفسه، ص ٨٢ .

٣٣ - المصدر نفسه، ص ٨٥ .

٣٤ - المصدر نفسه، ص٩٥ .

٣٥- المصدر نفسه، ص٩٦ .

٣٦ - المصدر نفسه، ص١٢٠ .

٣٧- المصدر نفسه، ص ١٢٦ .

٣٨ - المصدر نفسه، ص ١٧٧ .

٣٩- المصدر نفسه، ص ١٨١ .

٤٠- أمين، بديعة: واقعية الكم في متاهة اللامرئيات، مجلة آفاق عربية، بغداد السنة الثانية، عدد٧، آذار ١٩٧٧، ص٣٩

٤١ - صبري، محمود: المصدر السابق، ص ١٤٦ .

ما وراء الفاترينة

فنٌ مُسلّع يحاكي الواقع

محمد العباس

ما وراء الفاترينة
فن مُسلّع يحاكي الواقع

محمد العباس

لا يمكن لإنسان العصر الحديث ألا يستوقفه ذلك الصندوق السحري الفاتن، المُتعارف عليه باسم الفترينة Vitrine بكل تجلياتها الشكلية المختلفة، فهي ليست مجرد واجهة للفرجة، بل هي خطاب جمالي له امتداده في الحياة الفنية والاجتماعية. وقد اكتسبت سمة المزار، والمعبد، والمسرح، بمعنى أنها صارت تعمل الحامل الفني، بعد أن تجاوزت مهمتها استعراض المنتجات الاستهلاكية، إلى أدائية تأثيث فضاء شكلي، يمتزج فيه الزماني والمكاني في علاقة جدلية دينامية. ويتم ذلك من خلال مسرح إيهامي، يجري ضمنه مُفاعلة المُعاش والمُتخيّل والمحلوم به، أي توليد علاقة تكفل للإنسان حواراً مع الفضاء، أو البيئة التي تؤثر في سلوكه وثقافته، فيما قد يحل أزمة فلسفية قائمة بين الإنسان

والجمال من خلال نمط إبداعي يموضعه »ثيودور أدورنو« في نظريته الجمالية تحت عنوان (فن واعد بالسعادة) وإنْ كانت تلك الرؤية المُتمادية في الاستجابة لاشتراطات الواقع، كما يتمثل في السوق، تهدد الصنعة الفنية بالوقوع في شبهة (تسليع الفن) من خلال ما يسميه (عمل الفن المُعاكس للفن تماماً).

ويبدو أن الحضور الطاغي للفترينة يعيد الجدل إلى العلاقة الاحترازية المُلتبسة بين الفن والواقع بما هو سلطة تتضمن حاجات الإنسان الروحية والمادية، وتنبني في أساسها على فكرة الغائية واللاغائية في الفن، المُتأتية في الأصل من رسوخ الفكري والعقائدي في بنية الوعي الإنساني، وتزعزع رؤاه المفاهيمية على حافة التبدلات التاريخية، بما تختزنه تلك الجدلية في داخلها من سجالات غير محسومة عن معنى الاستعمالي والتزييني والاقتنائي إلى آخر تلك المتوالية الإشكالية، التي تتزاحم في داخلها كل نظريات الجمال بمنازعها الموضوعية والنفعية والتشخيصية والتحليلية والخيالية المختلفة، حيث تفنَن الفنانون عبر التاريخ لمفارقة الواقع والنأي عن سلطته.

ولا شك في أن الخيال يصعّد الحواس ويزيدها حدة، لكن الواقع يبقى هو المرجع الأكثر سطوة، حين يتعلق الأمر بمسألة التلازم البنيوي بين عملية الخلق الفني وتجليات السلطة، كما تحددها سنن التاريخ، فهو الصيغة الأبرز من صيغ التسلط الشكلي والمفهومي على المقولات والقيم الجمالية حيث (يشتهي الفن الحياة) حسب مقولة »نيتشه« الشهيرة. بمعنى أن الفنان مهما تمادى في التجريد الفكري أو الشكلي أو الشعوري، يظل أسيراً لفكرة تقليد الواقع، أو محاكاته بالمعنى الفني، سواء على مستوى المظهر أو الجوهر، أو حتى في سعيه لمُماهاة الموضوعات والمُثل المُتعالية جمالياً. أي الخضوع لإلزاماته الحسية والروحية وحتى الإيقاعية، وإنْ أنتج جملة من القيم الرمزية والمُتخيّلات الغرائبية الموازية.

أما خطاب الفترينة فيتجلى انقياده لمُمليات الواقع في (المُحاكاة) Imitation بما هي أقدم نظرية فنية ارتطم بها الوعي الإنساني، التي تبدو حتى اليوم عصيّة على الاندثار، فهي مقولة جمالية (لا يمكن أن تُهزم بسهولة وما زالت واسعة الإنتشار) بتحليل «جيروم ستونن» في كتابه (النقد الفني – دراسة جمالية وفلسفية) منذ أن أرسى أفلاطون معالمها وفكر في دعائمها الجمالية، فكل ما يحتاج إليه الفنان حسب التصور الأفلاطوني هو أن (يأخذ مرآة ويديرها في جميع الاتجاهات) ليستخلص صورة فنية أمينة ومقنعة، خصوصاً تلك المعنيّة بنسخ الواقع كمادة خام، أو ما يسميها (المُحاكاة البسيطة) التي يراها أضيق مما ينبغي بوصفها نظرية في الفن، كما يُعاد بعثها اليوم وتفعيل آليات تأثيرها من خلال جاذبية الفترينة.

ويبدو أن «جان بودريار» استعار مصطلح (الصور المُحاكية) أيضاً من «أفلاطون» على أنها (نسخ أو نواتج عمليات إعادة الإنتاج للأشياء والأحداث) كما يشرح «شاكر عبدالحميد» استنتاجاته في كتابه (عصر الصورة) حيث أعلن (نهاية مجتمع المشهد وظهور عصر الصور المُحاكية أو النسخ غير ذات الأصل المُحدّد، أو حتى غير ذات الأصول البتة. وتمثل هذه الصورة المُحاكية المرحلة الأخيرة من تاريخ الصورة، التي تتمثل في الحركة من حالة كانت الصورة فيها بمنزلة الأقنعة التي تحل محل حالات الغياب للواقع الفعلي). وعلى هذا الأساس جادل الشفرة الجينية للصور الرقمية ونظام توالدها الوراثي، كما تتبدى في تشييئات ووضعات إبهارية من وراء زجاج الفترينة التي تمثل مكمناً من مكامن الفرجة العصرية التي يفقد بموجبها حتى الجسد خصوصيته ليتحول إلى مادة إعلانية فنية قابلة للعرض والتحريف.

وما انتشار المُحاكاة، والعودة إلى مبادئها، في العصر الحالي – برأي

ستولينتز – إلا حالة من حالات التدليل على (تأثيرها التاريخي الدائم). حتى وإنْ كان مؤيدوها (الناس البسطاء) حسب «براوننج» إذ لا أنصار لها وسط الفلاسفة، وحيث لا تؤكد صحتها إلا عندما (تؤخذ بروح غير نقدية) لدرجة أن الفنانين المستقبليين، وضعوا أول بند من بنود ثورتهم الطلائعية (احتقار جميع أشكال المُحاكاة) وصنفوها خارج مقولات الأصالة الفنية، لكنها ظلت صامدة جماهيرياً، على اعتبار أنها تمثل الحس العام، التي من خلالها يرتبط خالق الأثر الفني بسيل من المُكيفات، أو ما يسميه »نيتشه« في هذا المدار (الوسط، والبرهة، وذوق العصر أو الموضة) حيث تمارس الموضة ضغوطات جمالية لا حد لها، بما هي المُعادل المُعبِّر عن الذائقة، أو المُحرِّك لثقافة تتناسب مع سيطرة النزعة الاستهلاكية والطموح الاستهلاكي للموضة، الذي يستوجب تشكيل سلطة منبثقة من كونها ظاهرة ثقافية أو (بارادايم) غالب، وهو الأمر الذي يؤكد على كوْن المُحاكاة سلطة جمالية يصعب الاستخفاف بتأثيرها، خصوصاً فيما يتعلق بتحالفها التكويني مع الواقع ومرجعياته المادية واللامادية.

ولتأكيد هذا الأثر المسيطر للواقع على مزاج وأفكار الفنان الحديث، المتورط بدوره في لعبة الوقوع تحت وطأة الانصياع للمُحاكاة، يمكن مُجادلة الوعي الفني المُتعالق بفضاء (الفترينة) واتخاذها نموذجاً تطبيقياً لذلك التراكم التاريخي والفني، بما هي دليل من أدلة غواية الوسائط الحديثة، التي تم من خلالها تحويل الفن إلى أداة تسويقية، على اعتبار أنها حامل فني يتسع لمشهدية حسية لامحدودة، بل هي جامع النص البصري، الذي يحوي في سياقاته الصورة بشقيها الثابت والمتحرك، والمنحوتة بكل مواضعاتها الإيمائية وعلاقتها مع الفراغ، بالإضافة إلى الأداء الحركي وما يستتبع ذلك من خلفيات ديكوراتية وإيقاعية إلى آخر تنويعات المتوالية الفنية، خصوصاً أنها تحقق معنى (الحدوث) كما يعادله »أندريه ريستلر« في كتابه (الجمالية الفوضوية) في مجتمعات

الفرجة، بالشكل الفوضوي لمعنى (الحلول) الذي يتعاطاه »جان جاك لوبيل« على أساس كونه (مجهوداً جماعياً للتقديس وتجسيد الحلم الجماعي).

ذلك الانجذاب الجمعي لمغرياتها، والانخطاف بمبثوثاتها الجمالية يحقق لها معنى الفضاء التداولي، ويجعل منها محلاً للتفاعل، فوراء ذلك الحجاب الزجاجي الشفاف يمكن التماس مع نسخة معدَّلة للوحة »ليوناردو دافنشي« الشهيرة (الموناليزا) بعد استبدال ملابسها بأزياء عصرية أو إعادة مكيجتها. كما قد نشاهد تمثال »أوجست رودان« المعروف (المُفكر) إلى جانب حاسوب مثلاً. وربما ترتطم أبصارنا بمنحوتة من منحوتات «برانكوزي» مزدانة بأقراط ذهبية لماركة تجارية مفرطة في التجريد والحداثة. وقد نصادف عرضاً مسرحياً حياً لعارضة أزياء تروج لملابس نسائية داخلية بتقليد الصورة الأيقونية لـ »مارلين مونرو« برهافة ملابسها المُتحاورة مع الريح في فيلم (The Seven Year Itch). وهكذا يتم إعادة إنتاج المرموزات الفنية لتصطف إلى جانب مبتكرات السوق الحديثة كما تتمثل في الشعار التجاري الذي يتم اختصاره بشكل تجريدي في (LOGO) خاص مُحتقن بالدلالات الفنية ليتصدر واجهة المحلات.

في الفترينة تتحقق المهرجانية البصرية من خلال الاحتشاد والتطواف حول قيمة لا تنفصل مُبتغياتها السوقية عن طريقة عرضها كمنتوج ثقافي، وهذا هو أحد مآلات (الفن الاستعراضي) Spectacle كما عادله «جي ديبور» بالفن القابل للاستهلاك، وذلك في كتابه (مجتمع الفرجة: الإنسان المعاصر في مجتمع الاستعراض) حيث يُستبدل الواقع بما ينوب عنه من قيم التمويه والتمثيل، على اعتبار أن الاستعراض، بما هو وعي زائف بالزمن واحتفاء فارط بالمكان، يموضع الإبصار في مقدمة الحواس لتشييء السطحي وتزيينه كمادة فنية ذات حمولات جمالية قابلة للإقتناء، أو تأوينه في حيز المرغوبية على الأقل. وهذا

هو منطق (الفرجة) الساطي كما يفهمها، فهي برأيه (ليست مجموعة من الصور، ولكنها علاقة اجتماعية بين الأشخاص الخاضعين للإعلام عن طريق الصور).

ويبدو أن الذائقة البشرية قد وصلت إلى ما يشبه الإجماع على أن للظواهر الجمالية قيمة تطبيقية شاملة، حسب «أندريه ريستلر» الذي ينقل عن «جون كيج»حماسه لتلك الانعطافة في تحكيم المعايير الاجتماعية والاستعمالية عوضاً عن المعايير الجمالية، لاستيعاب حركة الغير، ولمعرفة إذا ما كان هذا الفن أو ذاك ينتمي فعلاً لزماننا، حيث يحرض على التصرف من خلال هذه الظواهر بمنتهى الفصاحة (خذوها جدية، وطبقوها في ميادين الاقتصاد والسياسة) فالفن حسب رأيه (لا نستخدمه لننعم به، بل نتخذه لنستعمله). وهو اتجاه جمالي على درجة من الأهمية يتوجب فيه أن يخلق الصنيع الفني مجتمعاً يكون هو قانونه والعامل الوسيط فيه، من خلال قدرته الاستثنائية على تأوين الاحساس الديناميكي في الفكرة أو العمل أو المُنتج المعروض للاستعمال والتزيين في آنٍ.

وبشيء من الاستقصاء التاريخي يمكن إيجاد أرضية لهذا الاعتقاد الجمالي الأصيل كما يمثل بعض ملامحه «ليو تولستوي» مثلاً، الذي يعزز به «جون كاري» رأيه بشأن تهاوي هالة الفن الخالد الرفيع، وتبدُّل المعايير الجمالية إلى حد تبجيل الذائقة الشخصية، وذلك في كتابه What Good Are The Arts? بتأكيده أن (كل حياة الإنسان مليئة بالأعمال الفنية المتنوعة بدءاً من أغاني المهد، النكتة، التوافق مع البيئة والطبيعة، زخرفة المنازل، الملابس والأوعية، وحتى طقوس الكنائس وتشييد المباني ونُصب النصر) وهو ما يشير إلى أن الكائن معني على الدوام بتأليف نص بصري يشير الى نفسه من خلال متعلقاته التي يصطدم بها، حتى وإنْ أدى ذلك التطرف في تحويل الفن إلى ملكة عامة، وإلى بروز طابور من الفنانين الفطريين يدفع الفن إلى التهابط، والتنازل عن تعالياته

إلى متطلبات النسق السلعي، أو ما يصطلح على تسميته في قاموس الحداثة وما بعدها بفن (البقالين والقصّابين).

وبالتأكيد تحقق الفترينة بكل تمظهراتها الجمالية ذلك المعنى الفني القائم على المُمازجة بين جملة من المتناقضات المُوجبة لإحداث انعطافات في الوعي الإنساني بمفاهيم الجمال، والذي أراد «ريمون لوي» تأكيده أيضاً، من زاوية أكثر دقة في كتابه (ضالة البيع القبيح) حيث الإفراط في التماس مع متطلبات (الواقع/ السوق) أو الخضوع لإملاءاته، كما نقل عنه »دني هويسمان« في كتابه (علم الجمال) حيث استحدث (منهجاً في الجمالية الصناعية والتجارية، إعلانياً، مثل كل شيء توصل به، بتحويل مظهر المنتوجات الخارجي تحويلاً كلياً، من محركات السكك الحديدية حتى علب السجائر، إلى فكرة صحيحة كل الصحة عن الانسجام). وهو أمر صار بالإمكان تحقيقه بكفاءة أعلى بعد اقتحام الصورة لعالم الفن، على اعتبار أنها – أي الصورة – هي أكثر الأشكال التعبيرية تطرفاً، من حيث ميلها لنقل الواقع أو التعبير عنه بمنتهى الدقة حد الواقعية، كما تؤكد هذه الحقيقة »شارلوت كوتون« في كتابها The Photography As Contemporary Art حيث تأسس النص الفوتوغرافي الحديث، على قواعد فنية تتجاوز التوثيق والتسجيل إلى شكل متقدم من أشكال الجمالانية متعددة الأبعاد، كما ابتنى الفوتوغرافيون استراتيجيتهم الفنية (ليس على تغيير الطريقة التي ننظر بها لوقائع العالم المادي والاجتماعي وحسب، ولكن بإزاحة العالم نحو أبعاد دينامية مختلفة).

يتطابق هذا المنحى مع تصورات «جان بودريار» عن ظاهرة يسميها (فينومينولوجيا الاستهلاك) التي تمثل برأيه (الذروة العامة الخاصة بالحياة والسلع والأشياء والخدمات والسلوكيات والعلاقات الاجتماعية) التي من

خلالها يُعاد الاعتبار للواقع من منطلقات حداثية ووفق متطلبات السوق، بما هي سلطة ثقافية وليس اقتصادية وحسب، فالمحاكاة، أو المُماثلة Simulation هي (الأنموذج الخاص بالتمثيل) حسب رأيه، حيث يرى بأن السلع هي جزء من نظام الأشياء. وقد أدى ذلك النظام بالناس (إلى تبني عالم جديد حديث يمثل انتقالاً من التنظيم المادي التقليدي للبيئة إلى تنظيم آخر أكثر عقلانية وأكثر ثقافية. إنه مجتمع يقوم على أساس الاستهلاك والجودة والإعلان. مجتمع أنتج سلوكيات وأخلاقيات جديدة. من بينها، بل ربما أهمها، أخلاقيات الاستمتاع والإشباع). بمعنى أن السلع أصبحت علامات في عالم مُشبع أصلاً بكثافتها، أما استهلاكها فيُقدّم على أساس كونه نظاماً ثقافياً للتواصل عبر الشفرات الجمالية، ويعمل على تشكيل النظام الاجتماعي، أو هو الدليل الشاعري – حسب رأيه – على (السعادة، النجاح، الشعور بحسن الحال، الوفرة، الغنى، المكانة، النزعة الإيروتيكية، الحداثة، وما شابه ذلك).

من ذلك المنظور الجمالي، لم تعد الشبهة المؤدية إلى تصدير الفن إلى سياقات السوق مرذولة حتى ضمن المواصفات التي يشترطها «أنطونيو غرامشي» للمثقف العضوي، فمُنظم الأعمال الرأسمالي، حسب رأيه (يخلق إلى جانبه التقني الصناعي، والاختصاصي في الاقتصاد السياسي، ومسؤولين لإنشاء ثقافة جديدة أو نظام قانوني جديد إلى ما هنالك). على اعتبار أن الفنان مثقف عضوي بطبعه. وفي هذا الصدد أسس «موندريان» مع «فان دوسبورغ» مجلة (دوستيل) كما يستشهد «عفيف بهنسي» في كتابه (من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن) سعياً وراء معادلة تشكيلية لحقيقة عالمية. وقد حاولت المجلة أن تقوي العلاقة بين الفن المجتمع الصناعي بأعمال فنية جماعية. بما يعني اهتمام الفنان بمتطلبات السوق، ومُحاكاة تمظهراتها المختلفة، بما هي شكل من أشكال الواقع، بل مجرة من مجرات التأثير الساطية، يمكن تلمس سلطتها

الضاغطة في مختلف المقولات المؤكدة على أهمية توطين الفن في المجتمعات الصناعية، من خلال التبشير بضرورة تشكيل حلف بين الصناعيين والمعماريين والفنانين ورجال العلم لتحقيق شكل من أشكال التنمية القائمة على مزدوجة (الفرجة / المنفعة).

إنها صيرورة تتجلى فيها الأسواق كشكل مؤثر من أشكال الواقع الحديث، الذي يضغط بدوره على السياقات الفنية. وضمن هذه الجدلية يمكن التعاطي مع تصنيف «غرامشي» للمثقفين العضويين، الذين عدّهم (مرتبطين على نحو مباشر بطبقات أو بمؤسسات تجارية تستخدم المثقفين لتنظيم المصالح واكتساب المزيد من القوة وزيادة السيطرة) على اعتبار أنه تحليل مفرط في الواقعية. وقد اضطر بموجبه «إدوارد سعيد» في كتابه (صور المثقف) إلى تأوين (المثقف/الفنان) ضمن ذلك الحيز الاستخدامي، ففي عالم اليوم، ووفقاً لمقولات «غرامشي» كما يستخلصها (يعتبر خبير الإعلان أو العلاقات العامة، الذي يستنبط أساليب تضمن لمسحوق غسيل أو شركة طيران حصة أكبر من السوق، مثقفاً عضوياً. فهو إنسان يحاول، في مجتمع ديمقراطي، كسب موافقة الزبائن المحتملين، ونيل الاستحسان، وتوجيه رأي المستهلك أو الناخب. وكان «غرامشي» مؤمناً بأن المثقفين العضويين يشاركون في المجتمع بنشاط، أي أنهم يناضلون باستمرار لتغيير الآراء وتوسيع الأسواق).

ذلك هو المنطق الفني للصورة الإعلانية المُصممة وفق سياقات وحمولات العمل الفني، فهي بتصور «سعيد بنكراد» في كتابه (سيميائيات الصورة الإشهارية) صريحة في التدليل والتأويل والغاية (ومدلولها النهائي لا يمكن أن يكون إلا مدلولاً إشهارياً، فكل العناصر الموظفة في الصورة يجب أن تقود إلى مدلول كلي: جودة المنتوج. وعلى هذا الأساس فإن دلالة الصورة الإشهارية دلالة

قصدية. فمن بعض خصائص المنتوج تتشكل مدلولات الإرسالية الإشهارية. وبعبارة أخرى فإن العوالم الإنسانية وغير الإنسانية المُمثلة داخل الصورة يجب أن تظل مرتبطة بالمنتوج، وألا تقود إلا إلى ما يثمنه ويدفع إلى حيازته. ولعل هذا ما يفسر المظهر المزدوج للصورة من حيث غنى عالمها وفقر قراءتها ودلالاتها).

بموجب هذا التصور يمكن أن تكون الفاترينة هي حاصل الأثر الفني الحديث، أو واحدة من أهم تجلياته الجمالية، فهي وإنْ كانت مُصممة لإيهام المتفرج بحرية الاختيار، وإمكانية الإكتفاء بالفرجة والتمتع، ألا أنها تغويه بالتورط في التعاطي مع ما يتمرأى من ورائها داخل علاقة استحواذية تقوم على الجاذبية الفنية للسحري والشاعري، فالبيت مثلاً، بما يحتويه من صور الألفة، وبما هو (ركننا في العالم) حسب تحليل «جاستون باشلار» الظاهراتي، في كتابه (جماليات المكان) يتم استعراضه من ورائها كمكان مأهول، يتحقق ضمنه جوهر فكرة البيت. وإذ يؤكد العرض القيمة الجمالية المعمارية ورومانسية (المنزل) يشدد على مفهوم ومعنى (البيت) بحيث يتلقاها بصر المُتسوّق كتجربة حقيقية بكل واقعيتها، وبكل سماتها الوضعية، المحمولة على تجنيحات حلمية وفكرية، بمعنى استعراضه كوجود مكثف، فيه من سمات المأوى، ما يثير وعي ولا وعي الناظر بنوبات من أحلام اليقظة، وتحفيز الذاكرة لتبدي شيئاً من التجاوب مع ما ترسّخ فيها من وقائع، فهكذا تعمل آلية مُختبر الفترينة. حيث تتعادل (الفرجة بالأيديولوجيا) حسب تحليل »جي ديبور« فهي لا تبتكر الواقع بقدر ما تخلق ما يعمل بمثابة واقع، أي داخل الواقع الممزوج بالقيم الحلمية، وهذا هو المغزى الكامن في مجتمعات الفرجة، التي تعيش على حافة الأوهام الجمالية والبدائل المُتخيّلة.

البيت شيء، أو هو متوالية من الأشياء بمعنى أدق وأشمل. ولكل الأعمال الفنية هذا (المظهر الشيئي) والذي لا يمكن أن تكون بدونه، حسب «مارتن هيدجر» في بحثه عن (أصل العمل الفني) . حيث (ترينا الأعمال الفنية الشيئي بصورة مستمرة) وإذ لا تستطيع التجربة الجمالية الخاصة (أن تغض الطرف عن الطابع الشيئي للعمل الفني) . وهذا هو ما يحدث تماماً وراء الفترينة، حيث يتم استعراض أركان البيت من زوايا متعددة، كغرفة النوم، والمطبخ ، وصالة الجلوس، بكل ما تحتويه تلك المكامن من متعلقات وأدوات استعمالية وتزيينية، يعمل على تأثيثها طابور من الفنانين داخل ورشة غير مرئية لتباغت عين المتسوق في اليوم التالي، كما يتم تجديدها بشكل يومي، خصوصاً في المدن الكبرى، لتوحي بديمومة الحياة وطزاجتها، وإضفاء لمسة شاعرية على وجود يُراد له من خلال ذلك العرض أن يكون ذا مغزى.

مع ظهور المدن كشكل اجتماعي مبتكر، حسب «جان دوفينو» في كتابه (سوسيولوجيا الفن) استوجب ظهور نوعية حياة مجهولة نجد أنفسنا من خلالها (أمام تجلٍ غريب للنشاط الفني) تتبدى فيها سلوكيات جمالية تنم عن حساسية جديدة، تعكس الأحلام الجمالية ومظاهر المدينة في آنٍ، على اعتبار أن المنتوج ليس كياناً مادياً مفصولاً عن العالم، حسب تصور «سعيد بنكراد» للعلاقة الجدلية بين الكائن ومنتجاته الفنية. أما المعنى فلا يوجد برأيه (في الواقع ولا يسكن الكائنات والأشياء. إن المعنى في عين الرائي، وعين الرائي هي التي تخلص المنتوج من نفعيته ووظيفته لتحوله إلى حلم وجمال ورؤى سحرية) وهذا ما تفعله تلك الواجهة السحرية الشفافة التي تلوّح بالحلم وتوحي بشاعرية اللحظة والمكان، كما تعزز إحساس المتفرج برفعة ذائقته.

من المنطلق ذاته يمكن مُقاربة موضوع التبدل في أشكال الإبداع، وفهم فكرة «برجسون» عن ارتباطها بالدينامية الناتجة عن التغيرات الاجتماعية.

أي ارتباط الأشكال الإبداعية ذاتها (باستعمال تصاميم ابتكرت إبان حقبة التوازن). الأمر الذي يعني في علم الإجتماع الجمالي، وجود صلة متبادلة بين الأشكال الاجتماعية وما يقابلها من الأشكال الجمالية مؤسسة على أرضية زمكانية ذات خصوصية طقسية. وذلك بالتحديد هو ما يسميه «شارل لالو» من الوجهة السوسيولوجية (اجتماعية العبقرية الفنية) من خلال دراسته (مناهج ومواضيع الجمالية الإجتماعية) حيث ينزع المجتمع إلى أن يأخذ الفن وظيفته الاجتماعية بعين الاعتبار، نتيجة ارتفاع منسوب الحس العام في تذوق العمل الفني، واشتراك المزاج العام أيضاً في تشكيل منظومة جمالية تأخذ صيرورتها بتكثُّر نموذج فني جاذب له سمة الموضة الإجتماعية.

ليست متطلبات السوق وحسب هي التي سمحت بتمدد النطاق التاريخي لنظرية المُحاكاة، بل اتساع المدارات الجمالية، وامتزاج الواقع واللاواقع في صيرورة شعرية تجعل من حالة (العرض) التي تسبق (الطلب) وليس العكس، معادلة اقتصادية مقلوبة ذات مفاعيل فنية، رهاناً على مُحاكاة من النوع الذي يجعل العمل الفني مقبولاً ومُتذوّقاً، كلما اقترب أو تشبّه بالواقع أو الحياة، أو تلك هي نبرة العمل الفني التي يُفترض استحضارها لتأثيث أي فضاء وراء الفترينة فلعبة الخيالي، حسب «جان دوفينو» في أصله التكويني (هو سلوك وجودي، يحاول من خلال الرموز والإشارات أن يمتلك أوسع تجربة ممكن أن يحسها الإنسان) كما تتوافر تلك المشهدية الدّالة في محل للملابس الشبابية مكتظة جدرانه بكتابات (الجرافيتي) Graffiti مسلوخة من إشاراتها الدينية والسياسية والاجتماعية، اكتفاءً بمُماهاة الشكل، أي نقل ذلك الهوس التدميري من شعبوانيته كفن بدائي مُعبّر عن التمرد إلى حيز الظاهرة الفنية المدنية. بمعنى ترويض ذلك الفن العبثي الذي يسميه دوبوفيه (الفن الخام، المنفذ من قبل أشخاص مُجردين من أي ثقافة) وتنقيته من مفردات السخط والاحتجاج السياسي والإجتماعي، ليستقيم وفق متطلبات السوق وما يستتبع ذلك من الاستعراض و(التمويض).

تبدو تلك الإزاحة بشكل أوضح في محل للأحذية، تم تأثيثه على إيقاع كتابة جدران الحمامات العامة (لاترينـاليا) Latrinalia بعد تفريغها من رجسية الخربشات (الكروجرافية) Corography التي تكسر انتظام السيراميك، بعد أن تم تعقيمها وتفريغها من الإشارات الطقوسية، المُحتقنة بعبارات الفحش والغضب والتوق والرفض، فيما يبدو فعلاً جمالياً مُضاداً لنظرية (مُحاكاة المُثل العليا) القائلة بضرورة الاكتفاء بتصوير موضوعات لائقة، على اعتبار أن الفنانين ينتمون بشكل أو بآخر إلى الدُعاة الأخلاقيين على الدوام، الأمر الذي يعني أن الفترينة بهذا التماهي (الشكلي) مع بعض تمظهرات الواقع، أسهمت في الاقتراب بالإنسان من واقعه حيث تخفف الفن من سلطة القيمي والمثالي ليلتصق بالواقعي، كما تحرر حتى من السطوة اللاهوتية، ومن الاشتراطات الموضوعية وما يستتبعها من إلزامات روحية وشاعرية تعزز هذا المنحى، وتوحي بتهالك النزعة الإيمانية واستبدالها بالأُس الجمالي.

ويبدو أن تلك الانعطافة نحو البشري حدثت كنتيجة طبيعية لصعود المذهب الإنساني (ليصبح العمل الفني – ضمناً العمل التصويري التشبيهي – دالاً على حدوث، على خلق جديد) كما يؤكد هذا المعنى، «شربل داغر» في كتابه (الفن والشرق – الملكية والمعنى في التداول) بعد أن يستل ملامحه «إيلي فور» القائل بحتمية نزول الفن إلى حيث هو الإنسان، إلى حيث الحياة الجارية، بحيث يصبح هو (الدال على الحياة .. المُعبِّر عنها .. ومُختصرها) وهو ما يتوضح مرة أخرى في محل للملابس تم تصميم واجهته ومداخله بأكياس النفايات السوداء، انتصاراً للهامشي والمُهمل من الخامات المستعملة في الحياة العامة، كاستجابة لما يعرف بالنزعة التمجيدية للزائل، التي تقوم على فلسفة تُعلي من شأن العرضي والآني، والتعاطي المنفتح مع حاثات وإفرازات النطاق الأيكولوجي، الذي يتم التعاطي معه اليوم كنبع فني لا ينضب، سواء على مستوى الخامات أو الترتيب المورفولوجي.

وفيما تم إخراج التصوير عن اللوحة وفق دعاوى تجريبية وحداثية، جاءت الصورة الفوتوغرافية لتفرض خطابها على نظام العلاقات داخل العمل الفني، ليس كمهادات أو خلفيات تأطيرية لوحدات العمل وحسب، ولكن كمفردات عضوية داخله، حيث غدت الصورة فائقة التقنية قوة متحكمة في فنون ما بعد الحداثة، من حيث تماهي تلك النزعة التصويرية المستحدثة مع مستوجبات (الفن المفاهيمي) Conceptual Art الذي بنى بعض أبجدياته الجمالية على توظيف الصورة بتمثلاتها الواقعية والافتراضية، واستدماج خطابها الساطي، حسب «شارلوت كوتون» عندما زحزح الفوتوغرافيون حدود الشيء المرئي عن مواضعاته، وأسسوا لما يعرف بالشيئية، لوصف مادتهم أو موضوعهم المُصوَّر، كفضلات الشوارع، ومُهملات غرف الغسيل، فيما يبدو إلحاحاً لتأكيد المفاهيمية أو التزاوج معها، وكأن كل تلك التفاعلات الشكلية كانت تعمل كمقدمة لما يمكن أن يُعرض من وراء الفترينة، خصوصاً بعد ما تم تطوير ذلك خاصة المزج بين الصور الباستيش Pastiche لتوليد صورة مُتمردة على الصور المؤسساتية سواء في الحقل الإعلامي أو الفني.

ويمكن التأريخ لتلك الانعطافة الفنية منذ (مبولة دوشامب) التي تشكل مرجعية في هذا الحقل، حيث أصبح الفن بعد تلك اللحظة الينبوعية مفاهيمياً بامتياز، أي عندما سنّ بتلك الطفرة التعبيرية، التي تمثلّت في عمله الصادم، فكرة توظيف الوحدات الجاهزة Ready Made والتي ما زالت مُخلّدة بصورة فوتوغرافية مُلتقطة بعدسة «الفريد ستيغلز». تماماً كما اعتبر «داناتو» علبة «آندي وارهول» الشهيرة Brillo المُستجلبة بجاهزيتها من السوبر ماركت، وأعاد موضعتها من الفترينة إلى الغاليري، حسب «جون كاري» بمثابة المجرى النهري الذي جرف (كل ما كُتب من مقولات الفلاسفة حول الفن) وهنا مكمن الانقلاب، فالعمل الفني برأيه (لا يحتاج لمعيارية خاصة لاستفزاز الحواس، ولا يعتمد على

الخامة أو الطريقة التي يتم عرضه من خلالها) إلى أن يستخلص فكرة ذوقية متطرفة قوامها (أن كل شيء فيه من القابلية ما يؤهله لأن يكون عملاً فنياً) على اعتبار أن (الحقيقة لا تحمل أي معنى، بعكس الفن).

هكذا تلعب الصورة من وراء الفترينة دور الناقل للمعاني سريعة الزوال، داخل تأطيرات لها ملمح الفكرة أو الحدث، فبعد أن تم كسر الحاجز بين استوديو الفنان والعالم، وتم إخراج حتى الأعمال الفنية من المتاحف التي لا يراها «بيكاسو» سوى (متوالية من الأكاذيب) صارت الفترينة منبراً من منابر مخاطبته للعالم. وإنْ كانت توصف بالحامل المُتطفل على العملية الفنية، الأمر الذي استدعى أن ترفع من منسوب خطابها الجمالي والتنويع على مُحاكاة من أفق آخر ينحاز عن مهمة الاغتراف المباشر من الواقع، إلى مستوى فلسفته وحقنه بدعاوى فكروية، بتوظيفها للشائه والشاذ والقبيح، وتصعيد المُتعلقات الهامشيى إلى مرقى الفن، اقتراباً من نظرية «أرسطو» القائلة بأن الفن يقوم على (مُحاكاة الجوهر) المُرتكزة على أهمية إعلاء القيمة والدلالة الكامنة في الفن، وعدم الارتهان لآلية الترديد الحرفي للواقع، فالعمل الفني وإنْ كان ينتظم من خلال نظام علاقاته الشكلية، إلا أنه يحتاج للاتسام بالوحدة الباطنية، ليخلق تأثيره، ويحقق الدراما البصرية.

الفترينة، وإنْ كانت محلاً لعرض المنتجات، إلا أن الوعي الفني الذي يُسهم في تأثيثها من خلال مكونات شكلية ولاشكلية، يأخذ في الاعتبار علاقات القرب والبُعد بين الأفراد ويعتبرها وحدات ثقافية ترتبط بالخيار الإجتماعي والتصورات، فهي فضاء لا يخلو من الأفكار التجريدية، ومن نزعات الحداثة والطليعية، التي لا تنفصل عن الواقع، أي فكرنة المرئي والتقليل من أثر الفكرة السوقية المُتولدة عن المحاكاة، إذ لا يجد الفن الجميل معناه في الاغتراف

المباشر من الواقع ونسخه بشكل آلي، بقدر ما يتحقق مفهومه المُتعالي بمحاكاة الجوهر، بالنظر إلى طبيعة العناد الجمالي المختزنة في الفن كطاقة، فالفن أقرب إلى كونه (تنهيج) Staylisation الواقع، وترقي الوجود، وإبداع الأشكال منه إلى كونه إنتاج الجمال بأعمال كائن واع، حسب «هويسمان» الذي يُرجع هذا الرأي إلى «لالند» كما تتوفر مثلاً في استدعاء مُتعلقات المرأة بدون تشخيصها، حيث تتبدى صورة قنينة عطر مكبرة، مبثوثة بشكل أثيري، وكأنها تريد الإفصاح عن إمرأة مرت من هنا. وهذا هو الجوهر الذي أريد للفترينة مُحاكاته، واستظهار مكنوناته.

دائماً، وراء الفترينة أمثولة أنثوية مقلّدة (مانيكان) يراد لجسد المرأة أن يقتديها، أي أن يحاكيها بالمعنى الفني، من خلال عملية (تشييء) استعراضية وتسليعية، فقد اختصرت الحداثة الجسد البشري كموضوع جمالي، وما زالت تنحته وفق معيارية يلعب الفن فيها دور المصمم أو المهندس لهذا الجسد، سواء بالتماس المباشر معه، أو من خلال ابتكار ملبوسات وأزياء تعادل العمل الفني، وتشترط عليه أن يستجيب لمقاساتها وتطرفاتها الجمالية والأخلاقية، كما تمثلت صرعاتها الأهم في السوبر موديل تويغي Twiggy وعليه تتحول الفترينة أحياناً إلى شاشة (بورنوغرافية) Pornography يتم من خلالها عرض الشبيه البلاستيكي في وضعات تحاكي إيماءات المرأة وانهيالاتها، كما تحيل أشكال ذلك العرض إلى مواصفات المرأة العصرية، أو الجسد الحديث بمعنى أدق باعتبارها رمزاً للتبادل الثقافي، المسكون بالمُتخيّل الثقافي، الذي تُستجلى من خلاله حالات العرض والتداول. وهو الأمر الذي يفسر محاولات تزخيم الفترينة في المدن الكبرى بأجساد أنثوية حقيقية، تستعرض آخر صيحات الملابس الداخلية في عرض مسرحي حي، أقرب ما يكون إلى فن البودي آرت Body Art أو الفن الأدائي Performance تعكس إحالاته المتعددة متن النص البصري المُتشكل من مجموع الصور.

هكذا يلعب الفن مرة أخرى دور الواقي الثقافي، أو تتم موضعته موضع الحجة الشكلية الفارغة من المعنى في (مجتمع الاستهلاك) كما يحلل «بودريار» ما سماه (ميتافيزيقيا المظهر الخارجي) للأزياء والموضة، بما هي شكل من أشكال الإغواء، المعتمدة على فن الإعلان، بما هو نموذج لحظي دون عمق أو مثال لتفوق الأشكال السطحية المهيمنة على كل أشكال الدلالة، الذي يبدو برأيه بمثابة (الشكل المعاصر الذي يمتص أو يستدمج بداخله كل أشكال التعبير). بمعنى أن اللافتة الإعلانية التي تتموضع في مرمى بصر المتسوّق، وإنْ كانت لا تمتلك صفة الفن الخالد، القابل للتأبد، إلا أنها تحقق رسالتها الفنية كمعادل لليومي والهامشي والعرَضي، كما يتبين حتى في الإعلانات التي تحمل مواد إلكترونية وتلفزيزنية تومض باستمرار كدلالة على حدوث الحياة وراهنية اللحظة أو فوريتها الساذجة.

ومن هذا المنطلق القائم على التفريق بين الإغواء التسويقي المُبتذل، ومقابله الرمزي الثقافي، تسلل مصطلح (مجتمع الاستهلاك) إلى جانب مصطلح (مجتمع الفرجة) في العادات اليومية واكتسبا طابع المفاهيم الشعبية، اعتماداً على الصورة التي ترتبط في أساسها التكويني بالثقافة الشعبية، حيث الصور المُحاكية التي (ليس لها مقابل في الحياة الفعلية والواقعية) التي تشكل تصوراتنا عن الواقع – برأي بودريار – من خلال ما يسميه (أعراف التلفزيون وخصوصياته، وكذلك من خلال أشكال الميديا الأخرى) حيث لم تعد الثقافة (مجرد مسألة تتعلق بقراءة كتاب جيد في كل شيء، أو القيام برحلة سياحية) حسب تحلٰيل «فردريك جيمسون» لدور الأداة الثقافية (بل أصبحت هي العنصر الحاسم في مجتمع الاستهلاك نفسه. ذلك لأنه لم يسبق في تاريخ البشرية أن كان هناك مجتمع مُشبع بالعلامات والرسائل مثل مجتمعنا هذا الذي نعيشه الآن).

هذا النظام العلامي المُستزرع في فضاء الفترينة، والساطي بطاقته السيميائية على الفن، هو بالتحديد ما يجعل من الفترينة مكاناً للاستيهام الفردي والجماعي، حيث تتحول إلى فضاء مكاني درامي تفصح بنيته عن الحالات الشعورية والحركية التي تعيشها وتقوم بها تلك الشخصية الدرامية بوضعاتها المختلفة، كما تعبِّر مختلف البنى الشكلية للمرأة المؤمثلة عن وجودها، بسيل من الصور والاستعارات، وعبر التقاطُبات التي يحددها جسدها بالنسبة للمحاور الهندسية، وكأنها غرفة نوم حقيقية يُراد لها أن تعمل بمثابة المُختبر الكفيل بقياس مزاج الناس ومدى استعدادهم لمُحاكاة فاصل من الحياة، على اعتبار أن (المانيكانات) وحدات ثقافية وجمالية منمذجة ترتبط بالخيار الاجتماعي والاستيهامات الأنثوية والذكورية على حدٍ سواء.

وبالتأكيد تعبِّر تلك الأجساد المُشاعة، الفاقدة لخصوصيتها عن مواقف مسكوكة داخل نسق جمالي، ينزاح فيه الجسد عن مواضعته الاستعمالية، بعد تحوّله إلى حزمة من الرموز والإشارات مرسومة معالمها بشروط الصنعة الفنية التي يتم بموجبها كصورة أو نسخة تغليب حالة التمثيل على الواقع، والمظهر على الجوهر، إذ لا واقع خارج ما تمليه وسائل الإعلام، حيث الواقع الفائق Hyper-real على اعتبار أن (الوهم هو المقدس) حسب «جي ديبور» في مجتمع الاستعراض (أما ما هو مدنّس فهو الحقيقة) حيث يتحول (العالم الواقعي إلى صور بسيطة، وتصبح الصور البسيطة كائنات واقعية، وحوافز فعالة لسلوك في حالة تنويم) وهو ما يبدو واضحاً وصريحاً في التنويع على حضور موضوعات الطفولة، إلى جانب معاني الرجولة المتعددة من خلال مُجسمات وصور، أو ملبوسات مُعلّقة على خلفيات تصويرية هائلة تصعّد من أثر الفترينة الدرامي.

ولمزيد من الإقناع (وإحداث تأثير سار في الذهن) كما يفهم »رينولدز« هدفية الفن، تم ابتكار أساليب جمالية وفكرية متنوعة لمضاعفة قوة التشابه

مع الواقع، لتحقيق مشهدية متعددة الأبعاد يمكن من خلالها تجاوز محدودية المنظور التي كانت تحكم المعروضات في الفترينة، كما يُلاحظ ذلك في الخدع التشخيصية المُستمدة من الفن البصري Optical Art المؤسس جمالياً على إيهام المتفرج بالحركة أمام الأشكال المُتداخلة والمُتغيرة باختلاف زاوية النظر إليها، التي تجعل من صور الرياضيين – مثلاً – تبدو حقيقية، وبحجم الإنسان الطبيعي خلف زجاج الفترينة، فيما يبدو شكلاً مقصوداً من أشكال التواصل التي توحي للمتفرج بأنه جزء لا يتجزأ من المشهد، لا سيما أن تلك الرموز الرياضية تعرض داخل فترينات ذات بنية درامية مفعمة بمكوّنات حركية وشعورية، تماماً كما تبدو محلات الزينة، وأدوات التجميل المشتقة مستحضراتها من الطبيعة أشبه من تكون بيوتوبية المرابع الخضراء والبساتين، لدرجة تبدو أمام المتسوق وكأنها حقيقة غير قابلة للدحض، إتكاءً على تقنيات عالية الكفاءة بمقدورها استبطان الأشكال والمعاني الثقافية، حيث يعمل (النسق التقني) كوسيط بين الفن والطبيعة، ويتلازم مع مستوجبات (الفرجة). وذلك هو فن الاستحواذ على الطبيعة ومحاكاتها، أي ترويض مظاهرها المادية وتحويلها إلى سلع استخدامية ذات قيمة أو طابع فني.

ومن ذات المنطلق التصعيدي للفترينة، بما هي حامل فني قابل للتطوير، تم التعامل مع محلات المأكولات، من خلال حرفية تصويرية تبالغ في دلق مزيد من الضوء على السطح التصويري للمعروضات، للاقتراب من واقعيتها، وإثارة الحس الشهوي عند المتلقي، فيما يشبه الأداء الانطباعي المؤكد على حدوث المشهد وراهنيته، لا على انقضائه واستدعائه من خلال اللوحة، فهكذا تتم محاكاة التجربة الإنسانية بأبعادها المُتعددة، وتوطين المُتسوّق في مدار يسميه «باشلار» من الوجهة الظاهراتية (دراما الصور) وكأن الصورة قد صارت هي البديل أو الوسيط بين الإنسان والواقع، التي تحاكي بأمانة أصوات وإيقاعات

ومشهديات التجربة اليومية، بعد تخليص السرد البصري الخام من اعتياداته والإكتفاء بجوهر الشيء.

الحذاء الفلاحي الذي رسمه «فنسنت فان غوغ» أُعتبر عملاً فنياً، لا لأنه نسخة حرفية من الواقع، حسب قراءة «مارتن هايدجر» ولكن لأنه (استطاع التعبير عن جوهره كشيء). وفي فضاء الفترينة العصرية، يموضع الحذاء الرياضي مثلاً على خلفية وعرة، كدلالة على المتانة، أو بتجريد إلكتروني وامض كقرين للحظات الفوز والبهجة، خصوصاً أنه يُقدم على خلفية تحقيبية بتواريخ المسابقات الرياضية الكبرى، وأحياناً يتم استعراضه إلى جانب صندوق هائل من علب البلاستك المُعاد تدويرها أو مصبوباً في قالب له شكل الحذاء، للإيحاء بصداقة هذا المُنتَج الرياضي للبيئة، لتأكيد على ما بات يُعرف في التوجهات الفنية بالإنسان الأيكولوجي، بمعنى أن المعاني المتولدة من طريقة العرض، لا تستطيع مفارقة شيئية الحذاء ومرجعيته الواقعية، وفي الآن نفسه تتم إضافة المجاز والرمز في إطار التصوير. وفي مجال الرؤية تلك يتم توصيفه كعمل فني، حسب «هايدجر» حيث تتعاضد فكرة الخلق وصناعة الأداة داخل عملية الإنتاج. وبناء على الفحوى، يمكن – برأيه – التفريق بين خلق الأعمال الفنية وبين صناعة الأدوات، أو ذلك هو ما يسميه (التصميم الشعري للحقيقة).

الحذاء المعروض بتنويعات مختلفة وراء الفترينة، وإن بدا، حسب التحليل الهايدجري (بمثابة إنتاج صناعي، إنما هو صناعة من نوع آخر. فهذا الفعل يحدده جوهر الخلق ويدعمه ويبقى محفوظاً فيه). وهذا هو الفرق بين الإنتاج بصفته خلقاً وبين الإنتاج عن طريق الصناعة، أو ذلك ما يسميه (حكمة تحديد جوهر الخلق من جانبه الصناعي) كما يتم عرضه من وراء الفترينة باعتبارها مِصفاة بصرية وشعورية ومفهومية أيضاً. وهو أمر يؤكد عليه «هويسمان»

بالتحذير من خواء الصناعة، وخلوها من اللمسة الفنية، فهي برأيه (ألدّ عدو للفن لسببين: أولهما تقبيح المناظر الطبيعية. وثانيهما: تخريبها الأسلوبية، بأن تُستبدل بها العمل الصناعي النمطي).

الجوهري، حسب تصور «ستونز» للأصالة الفنية (لفظ يدل على الصفات والخصائص التي ينبغي أن يتصف بها شيء إذا كان ينتمي إلى فئة أو نوع معين) وهو أمر ينبغي تعيينه قبل مُحاكاته. كما يشدد عليه «هايدجر» في مقاربته لكنه الجوهر، فبرأيه (كلما كان العمل أكثر انفراداً، مصبوباً في الشكل بصورة ثابتة، وقائماً في ذاته، وكلما بدا وكأنه يحل كل علاقاته بالإنسان بصورة أكثر نقاءً، كانت الدفعة، وهي كينونة وجود العمل بهذه الصفة، نحو المفتوح أبسط، وكان ما لا يُدرك قد دفع الى أعلى بصورة أكثر أهمية وتم قلب ما يمكن إدراكه، وكان قد بدا هو الظاهر الآن... ففي العمل يتم حدوث الحقيقة في العمل الفني بناء على الطريقة التي يعمل بها العمل الفني عمله ... وجوهر الفن هو وضع الحقيقة في العمل على أن هذا التحديد لا يخلو من غموض عن قصد).

إذن، لا ينبغي للفن أن (يكون ترديداً حرفياً للمجرى المألوف للتجربة) حسب التصور الأرسطي. وهذا هو ما يحاوله خطاب الفترينة الجمالي، باعتماد الوظيفة السيميائية مثلاً، فعوضاً عن استعراض ربطات العنق الزاهية على ملابس رجالية أنيقة، يتم تعليقها على سياج يشبه سياج الحديقة، في مقاصد إستعارية، وهكذا يتم طرح الحقائب على أوراق خريفيه متساقطة للإيحاء بالخفة، كمعادل لما يعرف بانعدام الجاذبية Zero Gravity. كما يتم عرض الملابس الشتوية إلى جانب كومة من الحطب المرسومة بدقة توحي بالدفء، من خلال مُركب صوري يحيل إلى مرجعيات حسية ذات نزعة اعتقادية، حيث النار هي المُعادل للّذة وليس للدفء وحسب، وكما يتبين أيضاً من المُركب الفني الذي يعادل كرات

الصوف بخروف تشتق منه خامة الملبوس. أو كما يتم التعبير عن (الخريف) بتجريدات إشارية خاطفة تتماثل مع الملابس اللائقة بخفة هذا الفصل، فكل نظريات المُحاكاة في نهاية المطاف (نظريات معرفية، أي أنها تدعي أن الفن يقدم معرفة) أو هكذا تبدو من وجهة نظر «ستونز» حتى وإنْ كانت تعلن عن موقف جمالي معني بإظهار الإرادي للحياة اليومية، كما تتقنه الفترينة بتجذير فن الاستهلاك الكمالي، وتقديم صورة تعكس الشكل والطريقة التي يتصورها مجتمع ما عن نفسه.

التشكيل البصري لفكرة ما، أو إنجاز الصورة، بتحليل «جاستون باشلار» الظاهراتي (يتضمن قرارات يصدرها العقل مع الأخذ في الاعتبار متطلبات الرؤية) الأمر الذي يعني أن الفترينة تخضع هي الأخرى لتطور العين البشرية وفن المنظور، فإذا كان التصوير مكمناً ساطياً من مكامن المُحاكاة، فإن الفنان الحديث عُرضة لمُحاكاة الواقع، وإنْ كان يمتلك حق الافتراق مع سوقية المُحاكاة البسيطة، ليصبح كل ما تحتضنه الفترينة مُشتق من الواقع ومُتصارع مع مظاهره في الآن نفسه بصيغة جمالية تفاعلية وخلاقة، فهي – أي الفترينة – كمُختبر فني أشبه ما يكون بالخدعة الحسية، بقدر ما تحاكي (الواقع / السوق) تعاند النقل الحرفي لذلك التجلي الواقعي، كما يجهد خطابها الجمالي للانحياز عن المعاني الساذجة، لتبقي على المغزى الفني، إذ لا تحيل إلى قيمة بقدر ما تعزز أسلوب أو رؤية حياتية، تتغيّا إشعار المتلقي بتحضره ورهافة ذائقته وإنوجاده في حيز إبداعي، أي تداول معنى، هو بمثابة صيغة من صيغ التطهيرية، حسب تصور «سعيد بنكراد» لفكرة الإشهار الجمالي وبناء المعنى (التي تمكن الذات من الانتشاء بنفسها عبر المزيد من الانغماس في الوهم. ويتم هذا التطهير عبر التسوق وفعل الشراء). حيث التأكيد على قاعدة في التواصل مع المستهلك (ترفض أن يقدم المُنتَج حافياً وعارياً من أي سقف ثقافي يمنحه الدفء والأمان والألفة).

هذا هو التحدي اليومي الذي تواجهه الفترينة لإغراء المتلقي بفن واعد بسعادة، هي مزيج من المتعة والمنفعة والمعرفة أيضاً، كما يتساءل «شربل داغر» عن مأزق الفن المتحفي الاقتنائي، أي عن الكيفية التي يكون بموجبها (الفن دلالة على الغابر، ودلالة على الحس الحي في آن!؟). وهو الحدث الجمالي الذي يمكن مراقبته من وراء الفترينة، من خلال فن بقدر ما هو معني بتجسيد الفكرة، غايته أيضاً الكشف عن المعنى واستظهاره في أشكال جاذبة. الأمر الذي يشي بتورطها في صراع لا يعتقها من مقولات تفيد بكون الفن تعبيراً عن (المثل) ومعانقة النموذج، ولا يحررها تماماً من شبهة التعبير الساذج عن (الطبيعة/ الواقع) وإنْ كان خطابها المُحدَّث صار يبدي شيئاً من الازدراء للطابع المباشر والجاهز من الإحالات، انتصاراً للعلامة البصرية في أقصى دلالاتها، التي تضع المُنتَج بين الاستعمال والدلالة، حيث لا وجود لأي قاعدة عقلانية قارة للتفريق بين الفن الرفيع وما يقابله من الفن الشعبي، سوى الحياة ذاتها، مهما قيل عن دعاوى العمق والنخبوية، وهو المعنى الذي يؤكده«جون كيج» بمنتهى الوضوح، وفيما يشبه النبوءة بجانب من أهم مآلات الصنعة الإبداعية، فالفن برأيه (ما زال يفيق على مصيره الحقيقي: الحياة).

مراجع :

١ – غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت.

٢– جيروم ستولنيتز: النقد الفني – دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة د. فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

٣ – مارتن هيدغر: أصل العمل الفني، ترجمة د. أبو العيد دودو، منشورات الجمل، المانيا.

٤ – جي ديبور: مجتمع الفرجة– الإنسان المعاصر في مجتمع الاستعراض، ترجمة أحمد حسان، دار شرقيات للنشر والتوزيع.

٥ – إدوارد سعيد: صور المثقف، محاضرات ريث سنة ١٩٩٣، نقله إلى العربية غسان غصن، دار النهار، بيروت.

٦ – عفيف البهنسي: من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن، دار الكتاب العربي، دمشق

٧ – شربل داغر. الفن والشرق – الملكية والمعنى في التداول – النادر والعريق، المركز الثقافي العربي، بيروت.

٨ – دني هويسمان: علم الجمال، ترجمة ظافر الحسن، منشورات عويدات، بيروت، باريس.

٩ – سعيد بنكراد: سيميائيات الصورة الإشهارية – الإشهار والتمثلات الثقافية، أفريقيا الشرق، المغرب.

١٠– أندريه ريستلر: الجمالية الفوضوية، ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، باريس.

١١– شاكر عبدالحميد: عصر الصورة – السلبيات والإيجابيات، عالم المعرفة، العدد ٣١١ ، الكويت.

١٢– جان دوفينيو: سوسيولوجيا الفن، ترجمة هدى بركات، منشورات عويدات، بيروت، باريس.

١٣– Charlotte Cotton: The Photography As Contemporary Art. Thames & Hudson World Of Art. London

١٤– John Carey: What Good Are The Arts? Faber and Faber. London

المحور الرابع

تسليع الفن والتاريخ وجدل التشكل للوعي الفني الراهن

- سلطة مابعد الحداثة .. إقصاء الفن عن الحياة

الباحث / طلال معلا

سلطة مابعد الحداثة ..

إقصاء الفن عن الحياة

طلال معلا

سلطة مابعد الحداثة .. إقصاء الفن عن الحياة

طلال معلا

يصعب على النقد تفسير بعض القضايا الملتبسة في بنية الفن وإن تطرق لها، أو حاول الإحاطة بتقبلها، محاولاً في كل مرة استكشاف دواعي انفلاتها، والدخول إلى الذاكرة الإنسانية لعقد المقارنات، واستنباط النتائج التي لاتتطابق وحقيقة الأفكار، أو الروح التي دفعت المبدعين باتجاه محدد دون غيره، لتشكيل بنية إبداعية على صلة بنفسها أولاً، وبالحقائق التي يقدمها الفن في إطار خصوصية انتمائه، وظروف نشأته، وطرق استقباله ثانياً. بما في ذلك التركيبة النفسية العميقة لمتلقيه، التي تضبط تسلسل وتعاقب الوعي بالفن، اعتباراً لذاتها أو هويتها أو انتمائها. أي الكيفيات التي تجعل صياغة الإبداع عملية تبادلية وتفاعلية بين الحقيقة التي لا ثبات لها، وبين الافتتان بولوج المغامرات الشكلية

والمعنوية، التي تراوح بين ابتكار الأسئلة والإجابة عن بعضها، على طريق تحقيق الغاية من الفن بصورته الكلية، والتلميح بالوظيفة المؤثرة المرتبطة بالمواصفات الزمنية المشتركة بين المبدع والمتلقي، كطرفين أساسيين يسهمان بشكل مباشر وغير مباشر في جعل الإبداع خطاباً له مواصفات «الشعرية» التي تحقق المُتصوَر كبنية في صياغته النهائية على مختلف المستويات، كشكل وقيمة ورغبة في التجاوز.

لا شك في أن الكثير من العوامل التي ذكرتها على صلة بالواقع الفني للمجموعات الإنسانية، بشمولها أو جزئيتها. فلكل شعب من الشعوب الأسس التي يقرأ عبرها الفن، فنه الذي يخصه على مستوى النتاج، وفنون الآخرين على مستوى التبادل والتفاعل. وفي كل الأحوال، فإن ما ينظم هذه التداخلات هو: الوعي والمعرفة والمتعة والفطرة واختلاط المفاهيم والثقافات ومحدودية التجربة أو شمولها. حيث تبدو الفنون ألغازاً في حقبة، ووسائل تعبير إيصالية في حقبة أخرى، في حين يراوغ المبدع في كل مرة لتحقيق شروط واضحة للاتصال، والتعبير عن معرفته الجديدة عبر الفن الذي يجعل اللامرئي مرئياً. ليس هذا وحسب، بل إنه يمضي من خلال البنية المتحققة إلى فرض شروط على صلة بإعادة التعريف، وتكريس الصياغات والأساليب، بحيث يمكن أن نتساءل كل مرة: ما هو الفن؟ وهل هو اليوم غير ما كانه بالأمس؟ وهل سيغدو مستقبلاً على غير الصورة التي نتوقعها له؟

هذه الأسئلة قد لا تحقق الغاية المرجوة من طرحها على المستوى النقدي لعموميتها، ولكونها لا تعين على استنباط معايير حكم خاصة، إذا اعتبرنا النقد جسماً متغيراً تغير الفنون والفلسفة والمفاهيم. إذ في كل مرة، وفي كل انقلاب أو اختناق زمني وفكري نشهد الهزات العنيفة التي تجعل الأفكار يتحدى بعضاً،

منقلبة على الإبداع لتمضي به إلى مجاهل جمالية ومطلبية تحقق ما ندعوه جديداً، أو حديثاً، أو حتى ما يتجاوز فهمنا للتحديث إلى ما بعده.

في حقيقة الأمر، فإن سلطة التغيير التي حكمت الإبداع في تاريخ الفن لم يتم حصرها في موقع معين دون غيره، فعلى مستوى الشكل يمكن للنقد سرد الكثير من القضايا التي أدت على المستوى التاريخي لانتقال الفن من الشكل إلى اللا شكل. كما أن الغموض الشكلي في الفنون البدائية جعله يمارس طقوساً على صلة بالروح بشكل مباشر، في حين لم تحقق فنون الإبهام في ما بعد الحداثة هذه الصلة – على سبيل المثال – إلا أن المتفكر يلحظ ببساطة ما تمتعت به تلك الفنون السحيقة من سلطة على البشر، وما تحققه فنون ما بعد الحداثة من تسلط على الأفكار الحية والمعاصرة، بحيث يغدو إبهامها قيمة تعددية وتفاعلية تعيد صياغة المغايرة، والانقلاب على المفاهيم الجمالية، متجاوزة مختلف الإشكاليات التي كانت مطروحة على الفن في النصف الثاني من القرن المنصرم، لتبدأ فرض سلطتها بشتى السبل والممكنات، على عالم منبهر بالمتغيرات الحاصلة جراء الانقلابات التقنية الصادمة، التي تؤكد فلسفتها على وحدتها، وانعزالها عن التاريخ الإنساني، ومحاولتها إيجاد سلطة مختلفة، وعلى غير صلة بالمعايير التي كانت قائمة على أسس التعاقب الجمالي والفكري والزمني.

قد تبدو فكرة عدم إمكانية تعريف ما بعد الحداثة جزءاً أساسياً من سلطتها كفاعل عام في العصر، وليس فقط من خلال بعض التوصيفات النقدية التي تجعلها تياراً من نتاجات العقل البشري مؤخراً. فاعتبارها تياراً يعني أن هناك تيارات أخرى متحققة إلى جانبها، في حين لا يرى دعاة ما بعد الحداثة أي تيار آخر غيرهم.. ما يعني تطبيق الأفكار المبهمة للقطيعة مع التاريخ، وصياغات موت الفن، والذاكرة، ومعظم نشاطات الفكر الإنساني. هذه البداية القائمة على

الإلغاء تمثل المركز النافي للمركزيات الأخرى.. إنها سلطة «استحالة التحديد» التي يفلسفها إيهاب حسن، والتي تعبر عن اتساع رقعة هذه السلطة وشموليتها على أرض الواقع. كما أن القضية ليست كما يُظن بأنها على صلة بالمصطلح المتداول، حيث لا يمثل المصطلح أكثر من إشارة لغوية لمفهوم لا يمكن تحديده، أو اعتباره مبنى لمحتوى محدد النسق. ولهذا فإن التوصيفات المتنوعة لحالة المصطلح تبقى أكثر شمولاً من تحديد المفهوم، ولا نهائية الغاية بمقابل التحديدات التي كان الفكر ينتجها في البنى السابقة. لهذا فالذات التي كانت محوراً نهائياً للذاكرة الإنسانية على مدى عمرها، والمتضمنة على حقيقتها، لم تعد هي الأساس المتجسد في الفن، لتحل معاني الفردية كحقيقة جديدة على صلة بإبهام التقنية وتوالدها، بدلاً من حالة الغموض والعماء التي حققت صورتها في المنجز الفني البشري.

بين أن ترى صورتك في مرآة مقابلة لوجودك، وأن تراها في مجموعة من المرايا التي يعكس بعضها بعضاً فرق كبير، فتشظي الصورة يمثل تشظياً لحقيقتها، ونفياً لمعناها، وإقراراً بسلطة الافتراض التي تحيل العالم خارج حقيقته. أي نفي منظومة المعلومات المتحققة عن الذات بإحلال منظومة افتراضية جديدة خارج كيان حقيقة الوجود الفعلي للفرد، الذي تستبدله ما بعد الحداثة بصورته الجديدة، كسلعة مطلوبة ومتميزة. والتي يراها جان بودريار «أكثر أنواع السلع تطوراً وانتشاراً وإنتاجاً ، حيث يذوب التمييز الجوهري بين الفن والحياة، وبين الحياة وبين تمثيلها، ويصبح التمثيل هو المجال الوحيد الذي يمكن فيه معرفة واقع الخبرة، ولابد من التخلي عن أي إحساس بالقيمة أو المعنى. فالواقع هو مجرد ما يظهر في الخطاب والصورة، ولم يعد ممكناً الحديث عن جوانب الصلة الكامنة في الفرد أو الباطنة في السلعة».

وقبل الولوج في أعماق الأفكار الجديدة لابد من التذكير بأن الحديث عن

سلطة ما في الإبداع تقتضي التطرق للحرية، كنقيض تنافري مع المفهوم الذي يحتوي الإبداع كقيمة.. حرية المبدع، وحرية المتلقي في اختيار رؤيته لإعادة صياغة وبناء العمل الفني، وحرية الناس في إعادة هيكلتها للفن بصورته المتكاملة، وقدرتهم على تحديد إذا ما كان الاختلاف هو المقصود أم الطرق التي يتم عبرها إحياء الذاكرة على طريق تراكمها المعرفي والجمالي، وإعادة الاعتبار لكثير من الفنون التي وقع عليها الحيف، بحصرها في مصطلحات وتعابير قد لا تدل على حقيقتها الفعلية، بقدر ما تشكل من ردود أفعال على ظروف وأحداث وانقلابات أدت إلى تكريسها كقيم سلبية. فمن يستطيع أن يؤكد اليوم الفرق بين الفن الراقي والفن الهابط؟ وهل هناك في حقيقة الأمر أحكام قيمة على هذا المستوى بين الأفكار البصرية التي تحدد هذه الهالة، التي تجعل الفن يحطم بعضه بعضاً للخلوص إلى توصيفات لعصر دون آخر؟ ومَن يمنح هذه السلطة في حقيقة الأمر لمن يطلقونها؟ وهل يشكل تداولها في النصوص النقدية مايمنحها حق الاعتراف الذي حظيت به؟.

في الكشف عن المتحقق في فنون ما بعد الحداثة منذ ستينيات القرن الماضي ، وهي الفترة التي يحددها النقاد لخلخلة الحداثة في الغرب، وظهور ما تم التعارف عليه بفنون ما بعد الحداثة يمكن الحديث عن سلطة قادها المُسلعون وأصحاب رؤوس الأموال، ممن تبنوا تفكيك المشهد الجمالي الإنساني، بإلغاء الدال وإحلال «الحركة الحرة للدوال، أي لصالح صورة من التعددية والتشظي لا يثبت فيها المعنى على حال، ويظل حائراً دائماً» فلا المكان هو المكان، ولا الزمان هو الزمان، ولا الطبيعة هي الطبيعة، ولا الجسد هو الجسد، ولا الصورة هي الصورة. فما كان مستقراً على مستوى المفهوم حولته السلطة الجديدة إلى موقع التشكيك، كجزء من النظرية التي أطلقها جان فرانسوا ليوتار العام ١٩٧٩ والتي يشكك فيها بالسرديات الكبرى، ويدعو لعدم تصديقها.

في فلك هذه السلطة الجديدة يتم تفكيك الروابط التي تجمع المتلقي بالمنجز البصري، ليس في حدود ما تم التنظير له سابقاً، وإنما بتعطيل كافة التفاعلات التي كانت قائمة، وإلغاء الحدود التي تم الاتفاق عليها، وإحلال أفكار تتناسب عكساً مع فكرة التجويد الإنساني، التي تراكمت بفعل الخبرة أو بفعل ربط الخبرة الفكرية بالخبرة البصرية، وإلغاء هذين المفهومين كلياً، أي التجويد والخبرة اللذان أكدتا حضور المتلقي في العمل الفني، عبر بلوغ المستوى الثقافي القائم على قدرات الاستقبال، واستيعاب عملية التوصيل، واختراق خصائص الظاهرة الفنية، باعتبارها المآل التعبيري القادر على احتواء الأفكار بالصورة الأفضل، وحملها إلى متلقيها كمفهوم قابل للتفهم والحوار والتمثل والدلالة. هذا بغض النظر عن الوسائل التي تشكل الحامل الإبداعي الأساسي والتي تجري في مآل التعبير القادر على احتواء الأفكار بالصورة الأفضل، وحملها إلى متلقيها كمفهوم قابل للتفهم والحوار والتمثل والدلالة. هذا بغض النظر عن الوسائل التي تشكل الحامل الإبداعي الأساسي التي تجري في إطارها وسياقها، لتحقيق المعرفة التي لا تعبر إلا من خلال القبول والإفهام والاستيعاب، بحسب قدرات المتلقي الذي هو هدف أساسي للإبداع، وغاية لا ترتبط بلحظة معينة، أو أسلوب بعينه، أو مدرسة من مدارس الفنون. وإنما يتمثل ارتباطها بشمول العملية الإبداعية.

الفن ليس مجالاً محايداً – سابقاً ولاحقاً – وإنما هو ساحة اتصال إنساني، فهو على مدى الزمان مادة متغيرة المواصفات والماهيات، ولهذا كان محط اهتمام الكثير من القوى والسلطات التي حاولت أدلجته وقيادته خدمة لرؤى تحاول تغيير النمط الاجتماعي عبره، وكما وظفته الكنيسة في الغرب كجزء من رؤيتها الدينية، فإنه يتشابك اليوم مع الإنتاج السلعي تحت وطأة العلوم، ما يقتضي إنتاجاً مختلفاً يفرض نفسه على الذهنية البصرية، ومختلف المفاهيم المتصلة ببنية اللغة المعبرة عنه والإيديولوجيات الكامنة خلفه، والتي تسعى

لجعل الثقافة البشرية ثقافة واحدة تعبر عن السلع التي تنتجها. وفي هذا الإطار لا يمكن إغفال ماتحدثت عنه جانيت وولف: «في إنتاج الفن هناك تأثير للمؤسسات الاجتماعية (إلى جانب أشياء أخرى) على من يصبح فناناً، وكيف يصبح فناناً، وكيف لهم أن يمارسوا فنهم، وكيف يضمنون أن أعمالهم سيتم إنتاجها أو تنفيذها لتصبح متاحة للجمهور» ثم تضيف تعقيباً واقعياً: «بالإضافة إلى أن الأحكام وعمليات تقييم الأعمال والمدارس الفنية التي ستحدد وضعها التالي في تاريخ الفن والأدب، هذه الأحكام وعمليات التقييم ليست مجرد قراءات فردية، ولا هي جمالية صرفة، هي قرارات وراءها دعم اجتماعي يكرسها»[1].

على هذا الأساس نقرأ تمركز الفعاليات الفنية الأساسية، كالبيناليات وأسواق الفن في مراكز محددة، وفي حين يجري التنظير للفنون المستحدثة كرؤية شمولية، فإنها تبقى في حقيقة الأمر على ارتباط بمراكز تجارية تمثل الرمز الأكثر حضوراً في النشاط الاقتصادي العالمي. وهنا يتبدى الفرق بين سلطة العولمة الناهضة، وتلك العالمية الغائبة عنها. وكما تتمركز المؤسسات الاقتصادية والشركات متعددة الجنسيات في مواقع دون غيرها، ودون أن تتمكن من التواجد في أكثر المواقع العالمية الأخرى، فإن سلطة ما بعد الحداثة تبقى هي الأخرى في حدودها كفعالية تحاول أن تقود الفن، مثلها مثل القوة الاقتصادية المتسلطة على العالم، والمتمثلة في أمريكا وأوروبا واليابان، والتي لا يعيش فيها أكثر من خمسة عشر بالمائة من عدد سكان العالم الخاضع لمآسي أسواقهم المالية متعددة الجنسية.

لقد تحدثت في أكثر من ملتقى فني عن أهمية قراءة واقع البيناليات التي تقام في كبريات المدن ومراكز القوة، وضرورة تحليل الدوافع الكامنة وراءها، وقوة تأثيرها كسلطة تعمل على تفكيك المحترفات الإنسانية الأخرى، وإحلال

بنية هي في حقيقة الأمر تكدس فوضى توجهها في مواقع لم تنجز نقدها لتاريخ فنونها وأساليب فنانيها المعاصرين، ولهذا فإن استلاباً مبرمجاً يجري من قبل هذه الفعاليات للتحكم في أطر التنظيم الفني الذي تعتمده، بإخراجها من حقيقة الابتكار الذي بات محصوراً فيما تقدمه هذه البيناليات، أو الفعاليات متعددة الجنسيات، التي باتت تحقق مبالغات غير مسبوقة في تقديم السلع الإبداعية المتنوعة، باعتبارها النخبة الفنية التي تستحق الاهتمام من قبل المدن المستحدثة، وعبر مايكرسه تنوعها الثقافي، أو عبر المصطلحات التي تجعل منها شكلاً جديداً للمدن المهيمنة على آليات الإبداع، وعلى شكل بناء المدن المعولمة، أو المغربنة. لقد تحدثت في أحد المؤتمرات في بوسطن بالولايات المتحدة الأمريكية عن الدور التدميري الذي تلعبه الفعاليات المعولمة للمحترفات الوطنية، والمحامل القومية والإثنية للشعوب، مخلفة خراباً إبداعياً وتنظيمياً في البني الفنية والمؤسسات الثقافية الوطنية، وكل ما من شأنه أن يفرغ البنية التحتية الثقافية من محتواها المرتبط بظروف هذه الأوطان، وتحدياتها ونظرتها للمستقبل، دون أن تتوافر لدى هذه المحترفات الفرصة لالتقاط الأنفاس، أو مواجهة ما يحدث في بنيتها وبرامجها نتيجة عدم التكافؤ في القدرات التنظيمية، إذ لا تتوافر الإمكانية التطويرية إلا للأقوى. وهنا تبرز بؤرة التسلط على الأجيال الجديدة بإعادة تأهيلها وفق أفكار ورؤى متعددة المنافذ، لا تعتمد في حقيقة اشتغالها على تنافس الأفكار قدر تنافسها على فرض الأفكار التي تغري شريحة من الشباب، بدعوى التفوق في المجالات التقنية واستيعاب الثورة الرقمية. وهي شريحة قليلة في مجتمع فني كبير، يجري اختيارها لإلغاء ما سواها بالترويج لها وتداولها في أكثر من موقع في العالم.

إن توجيه روح الإبداع بعيداً عن الخيارات الثقافية والفنية المحلية، مهمة تكرسها سلطة ما بعد الحداثة التي نشهدها في العالم العربي اليوم، والتي لاتعير

بـالاً لمضمون أو محتوى أو قيمة أو مستوى جمـالي. كمـا أن آليات الإنتـاج الثقـافي والفني برمتها لا تهم القيمين على تنظيم الفعاليات، كونهم يُعتبرون شكلاً مصغراً لفكرة تعدد الجنسيات في الشركات الاحتكارية التي تمزق كل شيء في سعيها إلى الربح، فهي إذ تجمع الخبرات من كل موقع في مكان محدد، إنما تقدم اختياراتها المفضلة، باعتبارها أمثلة غايتها القصوى إحداث الفوضى والسخرية في كل ما عداها، بالإضافة إلى عدم تسامحها مع الواقع الفني للمحترفات الفنية المحلية، وهي نقطة في غاية الأهمية. فما يحدث ليس صراعاً بين طرفين حول القضايا الجذرية العميقة التي تقتضي التطوير والإصلاح، وإنما هو ضرب من التسلط الذي يشبه الحرب على الاختبار الفني الممتد في الحضارات والتاريخ والحياة. مستفيدين في بعض الأحيان من صورة النكهة المحلية التي تنمط اقتراحاتهم لمفهوم الحرية، أو الديمقراطية، لابتكار المزيد من التسلط على قنوات الإنتاج الثقافي والفني، في محاولة لفرض مفهوم التكتلات التجارية الثقافية المعولمة عليها، والذي يفرض نموذج الحياة الثقافية التي يرونها.

في طرف آخر، امتد ضغط الشركات المهتمة بتجارة الأعمال الفنية للسيطرة على ما تبقى في فنوننا، وهي شركات استطاعت أن تقفز فوق واقعها لتستفيد من المادة الفنية باعتبارها سلعتها الأساسية، تلك التي تختارها بدقة، ليس وفق معيارية محتواها، وإنما من خلال قابليتها للتسويق.

وعلى الرغم من أن الكثير من الفنانين الذين تم الإتجار بأعمالهم الفنية في أسواق المضاربات الفنية هم من الذين يرون أن أعمالهم تحمل رؤاهم المعرفية، فإنهم لا يعرفون بأن مهمتهم تنتهي في هذه الحدود، حيث تخضع أعمالهم للاتجار بما تحتويه من هذه المعرفة. وهي مهنة طالما أتقنتها تلك الشركات في إطار المتغيرات التي طالت أسواق الفن من قبل الرأسمالية العابرة للحدود..

وتذكر الدراسات كيف استطاعت صالتا «كريستي وسوذبي» تحقيق حوالي ٩٠٪ من المبيعات، أي ما قيمته أربعة بلايين دولار في العام، هذا في التسعينيات، ما حدا بالصالتين لعقد الاتفاقات فيما بينهما للعمل كفريق واحد، للوصول بالسوق إلى أقصى حدود الاستثمار بعيداً عن المضاربات التقليدية، وهو ما جعلهما تمتدان إلى شرق آسيا، وفيما بعد الخليج العربي، لتحقيق المزيد من الأرباح. وهو ما سعت إليه شركات أخرى من القوى المنافسة.. وما يهم في هذا المقام ليس المناقشات التي تقوم بين هذه الجهات لتحديد العمولات واقتسام الزبائن وتعظيم الأرباح، بل ما تفرضه هذه الأسواق من تداعيات على مجمل الحركة الفنية العربية، التي تشهد لعبة لم تتقنها في تطورها المعاصر. فالبنوك لم تلعب أي دور في تمويل هذه الحركات الفنية، ولا حتى الصالات الفنية المتواضعة، في حال قياسها بآليات اشتغال الصالات المدعومة من قبل البنوك المعولمة، والتي كان مركز اشتغالها هو تحديد قيمة مادية للعمل الفني. الأمر الذي يدعو للسيطرة على هذا العمل، كما يؤثر على مساره بعد ذلك، وتحديد من يراه ومن يمتلكه. ومن جراء وضع السيطرة هذا كما يقال يمكن التلاعب بالسوق بكل سهولة، حيث يستطيع هواة جمع الأعمال الفنية والمقتنيات تغيير قيمة أعمال الفنانين، بمجرد خلط مجموعاتهم وإعادة ترتيبها. كما يصف (بولتون) كيف تغيرت أوضاع جميع الأعمال في سوق الفن في الثمانينات عندما كانت المضاربات شديدة. كان هواة جمع المقتنيات يتصرفون عادة بهذا الاعتبار، يحتفظون بالعمل لمدة جيل أو أكثر، أما اليوم فإنهم يعيدون العمل إلى السوق بمجرد أن يلوح لهم ربح في الطريق، بل إن الأعمال أحياناً لا تغادر المخزن، لدرجة أن بعض المستثمرين أحياناً لا يأخذون الصورة بعد انتهاء المزاد، في هذا المناخ أصبح فن القرن العشرين هدفاً للاقتناء عن طريق المضاربة، بما في ذلك أعمال الفنانين الناشئين»[٢] .

ربط الفن بالسوق له معاييره التي تحافظ على ما هيته، إلا أن استخدام المدن والمواقع كمنصات للإتجار بالفنون المحمولة من الأماكن المختلفة يدعو للتحسب من التداعيات التي تطال روح المحترفات التي ترى عيباً ظاهراً في تمثيلها، وإذا كنت لا أريد أن أوضح ذلك بالأسماء فلأني أريد أن أبقى في الإطار النظري العام لشكل السلطة التي باتت هذه الأسواق تتمتع بها في إطار تفاهماتها وتحالفاتها، من أجل الكسب في مواقع لها صفة الثراء، والتي عليها الوعي بمحترفاتها بالدرجة الأولى، وبوسائل تدعيم المحترفات الوطنية، من خلال مبدعيها الذين يسهمون بكامل عاطفتهم ووعيهم في إنجاز راهن بلدانهم الإبداعي، الفني والثقافي، والسؤال الذي تستدعيه هذه الإشارة هو: لماذا لم يجر هذا الأمر مثلاً في دول عربية أخرى؟

هذا التساؤل يقود إلى غاية وأهداف هذه الفعاليات أوالأسواق الفنية، والتي تشير إلى تكامل البني المتسلطة على فنون الآخر وثقافته. إضافة إلى أن التشكل الجديد للمدن والاقتصاديات بات يساعد في توفير الأرضية التي تسمح لها بإقامة الفعاليات المتعددة الجنسيات، والتي تكاد مشاركات بعض الصالات العربية فيها لا تصل إلى الستة بالمائة، مع الاعتبار أن بعض هذه الصالات العربية لا تعرض منتجاً عربياً.

لقد استطاعت مثل هذه الفعاليات أن تلعب دور الوسيط الفني والثقافي المقيم للعملية الفنية، ما أدى إلى إقصاء أغلب التجارب المبدعة، وبات المرئي والمعروض دائماً في وسائل الإعلام والميديا والصالات هو اختياراتهم فقط، كون ذلك إنما يكرس حضورها، ويرفع من قيمتها المادية، بحيث يتم إشراك الكثير من الجهات في تجهيز واقع آخر، يعتمد في مرجعيته على اختراق المتاحف العالمية الكبرى، ودور النشر، وأسواق الفن المؤثرة، التي تتشارك في أرباحها مع آليات الاستثمار المحدثة، والمؤسسات الربحية، والمتاحف التجارية، التي باتت

تنتقل في مهامها من التعليم والترقي إلى الترفيه والاستثمار.. إنها سلطة تحديد القيمة، ومقدار القوة، وبنية التكتلات التجارية في مجالات الفنون والاحتكارات، التي باتت تمارسها حتى الصالات الصغيرة في بعض بلداننا.

إذا كان هذا حال جوهر الأفكار التي تسيطر على توجيه الفن اليوم، فما هو المطلوب من المحترفات العربية التي تواجه هذه الانقلابات، وهي جزء لايتجزأ من صراعات مناطقها حول الوجود أولاً، والتنمية الثقافية والاجتماعية والسياسية ثانياً. ناهيك عن فشل الجسم الأكاديمي العربي في لعب دوره التحديثي، باعتباره على تماس مباشر مع العلوم والأفكار الإنسانية. يضاف إلى ذلك انسحاب المؤسسة الثقافية الرسمية من تفعيل الحياة الثقافية الوطنية أو القومية بالحدود التي تسمح بمواكبة الحياة بشروط تحققها الفعلية والجذرية.. كل ذلك وغيره مما يطال إمكانية اعتراف المحترفات ببعضها البعض، أو تكاملها، أو جعل الفنون جزءاً من البنية الفكرية العربية، تداولاً وتفاعلاً وانتقالاً وتمثيلاً.. إذا كان هذا هو الحال، فما الذي يمكن فعله فعلاً لتحقيق نقلة قد تنقذ ما تبقى، أو على الأقل تجعله قادراً على مواجهة هذه السلطة المتوحشة التي تسعى لدحر روح الفن في الإنسان؟

سيكون من الصعب تحديد الإجابة الشافية عن هذا التساؤل، إلا أن مواجهة التشييء والتسليع للفن مرتبطة بقوتين يمكن تلمسهما ببساطة، القوة الأولى: هي ما تم توصيفها، وذكر توجهها، لإحلال مبادئ العولمة مكان أي شيء على مستوى الذاكرة والتاريخ والفكر، أما الثانية: فهي قوة الإرادة، والتشبث بالروح المحلية ، التي تحمل خصائص ثقافات الأوطان والأقوام. وإذا كان جماعة القوة الأولى يرون في هذا الأمر اختياراً رومانسياً على غير صلة بالواقع، فإن روح الفن وعمقه وامتداده على كافة المستويات لا يمكن أن تنساق إلى نزوات العلم الذي يُعتقد دائماً بأنه حقق المستحيلات. والحقيقة أن هذا المستحيل هو

الذي ما زلنا نعتقد بأننا نغرف منه قوة الفن، ونسعى إلى عتبات ألغازه التي تحقق الكثير من توازنات الحياة وعدالة التجربة.. فيما تمضي أسواق الثقافة إلى إلغاء التنوع، في ظل التدفق المعلوماتي والرقمي، الذي بات يسمُ كل شيء بما في ذلك الفنون والفنانين بإيديولوجياته الكلية، متناسياً أن روح الإنسان وإرادته ليست للبيع، وهو الأمر الذي أكدته في جامعة (ماساشوتس) أثناء تنظيم مؤتمر عالمي في معهد الفنون حضره أكثر من أربعمائة مشارك من العالم، داعياً إلى تضامن يبتكر توجهاته على مستوى الذاكرة والتكوين الفني، وإعادة قراءة الفعاليات والأنشطة – بما فيها البيناليات – وصلات الإبداع بالوسائط الإعلامية، التي تهتم بالحاضر القلق والتفاصيل اليومية كبديل لثقل الذاكرة، وكمؤسس لسلوك بشري يدحض حتى القيم التربوية والأخلاقية للمجتمعات. كما كنت قد حققت مجموعة من التدخلات المشابهة في أحد دورات منتدى دبي الاستراتيجي، لشرح ومناقشة مايحصل من تدمير للمحترفات العربية، ولمفهوم المحلية، عندما تستولي على حراكه سلطة خارجية احتكارية، لها سلطة الاختيار والفرز والترويج والدعم في مواقع مختلفة من العالم. مذكراً بأن الفن الذي ينتجه مبدعونا ليس مجرداً عن الوجدان والمشاعر والظروف التي نتفاعل من خلالها مع أنفسنا، ومع العالم من حولنا.

هذه الأمور تقتضي البحث عن بدائل، على مستوى المؤسسات والاستراتيجيات والخطط، بالإضافة إلى توسيع دائرة النقد والتحليل بشكل ديمقراطي، يسمح بمناقشة كافة الأمور من خلال الهيئات والمنظمات غير الرسمية التي تتزايد في العالم اليوم، وتأخذ على عاتقها بناء استراتيجيات ثقافية وفنية بديلة، تكون قادرة على توجيه دفة الخلاص من الاحتكارات التي تسعى لتذويب الشخصية والهوية والوطن. والسعي إلى عدم اعتبار الفن سلعة كغيره من السلع، فالمبدعون هم الذين ينتجون الأفكار والرؤى وعلى المجتمعات أن تنظمها وتحفظها وتحميها.

هوامش:

١- جوست سمايرز: الفنون والآداب تحت ضغط العولمة، ٢٠٠٥، ص ٥٨.

٢- المرجع السابق - ص ١٠٢.

المحور الخامس

الفن والنقد ومبادلات السلطة

دولة الناقد وصناعة النموذج

«دراسة حالة في التجربة المصرية»

د. مصطفى عيسى

دولة الناقد وصناعة النموذج

«دراسة حالة في التجربة المصرية»

د. مصطفى عيسى

I

تنتهي غاية الفنان من فعله الإبداعي إلى صنع جسر للتواصل مع مجتمعه، ويحد ذاته، هو حافز طبيعي يُجله المجتمع، عبر قناعة من الطرفين بأن «حركة الإبداع لا تتم إلا بهذه الحركة نحو الآخر»[1]، بغض النظر عن ماهية هذا الآخر وتعدد تعريفاته. إلا أن مادة هذا الجسر تتأسس على فكر المبدع، ومُخيّلة قد لا يُكتب لها التحقق والاكتمال سوى في مادة مُتعينة ومُجسدة، تنتهي عند العمل الفني، الذي يمثل استكمالا لعددٍ، أو بداية لمرحلة في مسار تجربة. بيد أن ارتباط علاقة النقد بالإنتاج الفني منذ قرون مُوغلة في الزمن، يجعلنا نؤكد أن «الإنتاج الفني يسبق النقد دائماً، وأن أعمال الفنانين في أغلب الأحيان اتجاه

نقدي وفعل ذوقي وموقف فكري في الوقت نفسه ، حتى إن الكثير من النقاد كان نقدهم مبنياً على الموقف النقدي العملي للفنان.. ما يعني أن العلاقة بين تنفيذ الفنان وتحقيقه للصورة الخيالية والواقعية، ثم علاقة شخصية الفنان وإحساسه الداخلي والخارجي مع لوحته أثناء العمل، هي الموضوع الرئيس للنقد الفني، وهي مفتاح فهم مصير الثقافة الجماعية والفردية والعادات والتقاليد التشكيلية والفكرية البصرية المُترسبة في خيال الفنان»[٢].

في هذا السياق، تتقابل أطراف أخرى وتتشابك، لعلها تبدأ بالمتلقي، مروراً بأمين المتحف وتاجر اللوحات وأصحاب القاعات الخاصة وصالات المزادات، وهي تشابكات مرهونة – بدرجة ما– بكلمة النقد. فإنْ مثَّل كل طرف من تلك الأطراف سلطة خاصة، لا يفتأ ينسجها لصالحه، ظلت سلطة النقد بمثابة السلطة الحاكمة، وصاحبة اليد العليا التي تقنن وتفند وتوجه.

تتحرك هذه الأطراف في سياق وعي جماعي، به من الفكر والثقافة ما يتيح للتواصل المرجو من فعل الإبداع أن يتم على صورته المثالية، وهو أمرٌ يأتي غالباً على عكس الظن به، إلى حد تشظي المشهد الفني، إذ يصطدم حتماً بنزوع فرداني يبتغي تحقيق ذاته وفرض رؤاه ومصالحه، وكأننا بإزاء سلطات نوعية مختلفة، ومتنوعة القيمة. ما يعني تبايناً في حكم القيمة والجمالي لدى كل منها على حده، بمثابة أمر حتمي. بقلب هذا يقع الناقد الذي يؤدي مهمة غاية في الحساسية، كونه يقوم على تفكيك الألغاز والرموز والإشارات الكامنة في بنيّة العمل الفني، وإعادة صياغتها في لغة تُعين على عملية قراءة واعية لا يدركها الانطباع العابر، «فحقيقة العمل الفني أو معناه شيء مُلّغز وخفي، كما يقول المنظّر الألماني أدورنو W.Adorno ويستدعي صناعة تأويلية داخل تصور حديث للعمل الفني يسميه المنظّر الإيطالي أمبرتو ايكو U.Eco العمل المفتوح

Aperta Opera–»[٣] . بالأحرى، إنْ كان الفنان بحاجة إلى تفنيد نقدي لتجربته الفنية، بل وللتجارب الفنية المعاصرة الأخرى، ظل المتلقي أشد احتياجاً لمثل هذا الأمر، خاصة وأنه – في غالب أحواله– قد لا يملك مبرراته في قبول أو رفض أي من الأعمال الفنية أو وسائله في الاقتراب منها حتى تلك المسافة التي يتصل فيها الوجدان والفكر بغيره[٤].

تعتمد قيمة الناقد إذن، على بلاغة رؤيته، ولا تتوقف على براعته في التقريب بين عالمين، بقدر حصافتها في طرح ماهية الجمالي وأبعاده المُتشعبة ما بين الفردي والجماعي، أو ما بين العام والخاص. ولعل قيمته أيضاً تتبلور في تقديمه لما يشبه النبوءة في الفن المطروح، والقادم تبعاً لخارطة العصر وتحولات الواقع الذي يتنفسه. باعتقادنا أن هذا الأمر هو من جعل للنقد الفني دوراً رئيساً في هذا الموقف، مما أكسب الناقد سلطة باتت تنازع سلطات نوعية أخرى بما فيها سلطة الفنان ذاته.

في لغة الموسيقى، قد يتشكك العامة أحياناً، حول ضرورة تلك العصا الرفيعة بيد قائد الأوركسترا السيمفوني، فما يبدو لهم من حركتها شيء غير مفهوم، إلا أنَّ من يعي أسرار تلك اللغة وطبيعتها الهارمونية المُركبة، سوف يتفهم أن كل حركات وسكنات هذه العصاه هي بمثابة إشارة ترشد العازف وتحدد له أماكن السكنات والوقفات والحركات في مسار اللحن صعوداً وهبوطاً، ما يعني أن لإشاراتها معنى ودلالة في سياق أي لحن موسيقي، الذي هو في حقيقة تكوينه أقرب للمعادلات الرياضية والحسابات الدقيقة، رغم ما يبدو لنا من اعتماده على توهج الخيال والوجدان اللذين هما في الحقيقة من طبيعة مُغايرة قد لا تتسق كثيراً مع تلك الذهنية الرياضية.

بشيء من اليقين، نقول إن ثمة توافقات ذهنية وعصبية بين اليد والآلة والعين، باعتبار أن الأخيرة تمثل همزة الوصل بين المايسترو وعازفي الأوركسترا، لنستخلص منها اتفاقاً ضمنياً بين القائد ومجموعته على كُنْه الإشارة والإيماءة التي نطالعها في حركة هذه العصا. في مثال آخر تغدو العصا بيد راعي الخراف مجرد أداة، يهش بها على أغنامه. غير أن وظيفتها في حالة المايسترو تبقى أعلى قيمة وأكثر تميزاً، وفي آنٍ قد لا ينفي هذا ضرورتها عند الراعي، فهي من تحدد المسار للخراف الشاردة، بهدف حصارها في بقعة مُحددة أو مسار ما. فإنْ كانت العصا في كلا المثالين تؤشر لوظيفة مختلفة نسبياً، فإن أن دلالتها تتفق في كليهما حول معنى الإرشاد والتنبيه والتوجيه. بيد أنها لدى المايسترو تهدف إلى تفعيل قيمة الزمن والتزامن وتحديد الجمالي وتقنينه وفق شروط موضوعية تتناسب مع لغة تعتمد منهج الوصل والفصل في زمن محسوب ومُقنن.

عنينا من طرح هذين المثالين التأكيد أن لمثل هذه العصا دوراً وظيفياً فاعلاً ومحسوساً، بينما ما نهدف إليه حقيقة هو التمهيد لطرح مثال مجازي من نوع آخر، لعله سوف يتمثل في عصا الناقد، وتحديداً – في هذه الدراسة– لدى ناقد الفنون البصرية، لتغدو أفكاره وكتابته بمثابة عصا تحدد وتقنن الاتجاه الجمالي لحقبة زمنية في سياق تاريخ الفن.

وبالنتيجة، سوف يذهب الطرح السابق مذهباً يرى في عصا هذا الناقد سلطة يتم فرضها قسراً على الفنان بخاصة، والمجتمع بعامة. وليس غريباً أن نتبين أن هناك في المقابل نوعاً من القبول بهذه السلطة، لعله يقرب من الانصياع أحياناً، وكأنما أضحت هذه السلطة بمثابة احتياج أشبه بالدواء لكل من الفنان والمتلقي سواء بسواء. لهذا وبشكل ما يتم التعامل مع هذه سلطة النقد ليس باعتبارها قيمة موازية للفعل الإبداعي عند الفنان، بقدر الاهتمام بها والتأكيد أنها تطرح

صورة أخرى من حياة العمل الفني بين الناس، أو بالأحرى التأكيد على وجود قيمة جمالية جماعية، المُفترض أن يتقاسمها الآخرون مع الفرد المبدع.

لا شك في أن تواصل المتلقي مع المبدع يعني اتفاقهما حول بعض المعايير الجمالية، وهو ما يجعلنا نذهب مذهب ستولينتز في تأكيده أننا «عندما نتذوق نحكم. يعني هذا أن التجربة الجمالية هي الواقع بالنسبة إلى معظم الناس خلال بعض الوقت، وبالنسبة إلى بعض الناس معظم الوقت، مزيج من الموقفين الجمالي والنقدي»[٥]. وهي حقيقة سرعان ما ينتهي منها ستولينتز إلى أن «المزاج النقدي أو الروح النقدية مُضادة للموقف الجمالي»[٦]. إلا أن مثل تلك النتيجة ليس بوسعها أن تؤسس لقطيعة بين حالتيَّ النقد والتلقي، بينما هي القطيعة بعينها عند الناقد الذي لا يزن كلاً من الموقفين بميزان حساس لا يعرف الهوى أو الانطباع. يحمل الرأي الأخير تبايناً بين هاتين الحالتين، ولعله يُضفي على الصورة النهائية نوعاً من الإلتباس، إذ إن هناك غالباً مسافة من الحساسية تجاه سلطة النقد والناقد تتراوح ما بين الانصياع لها والنفور منها، أي ما بين الاعتراف بأهميتها والنظر إليها كاحتياج وضرورة، وما بين الإحساس بثانويتها وتداولها من ثم، كقيمة عابرة يمكن تجاوزها بلا خصومة حقيقية معها. يظل هذا الرواح بمثابة موقف يحتاج إلى تفنيد النقاط الأساسية في فعل النقد الفني، تبعاً لعلاقة زمنية ومكانية تحدد مسار وسياق الأثر الفني ذاته، وبالقدر الذي يحيل الشك في القيمة الجمالية المُضببة أحياناً، إلى حقيقة مُتعينة، وملموسة ومُبرَّرة.

ولعل مصدر الالتباس والحيرة، أن ثمة تميزاً يجتمع فيه الناقد والمبدع، وكأن تلك النبوءة بحاجة إلى اعتراف المجتمع بها من خلال هذا الشخص الذي اتفقت الكثرة– فنانين ومُتلقيين– على خبرته وعمق نظرته، وصوابه في تفكيك الألغاز والإشارات المُبهمة، وإعادة ربط أوصالها بأشياء مُتعينة تقع خارج

حدود العمل الفني، زمنياً ومكانياً. رغماً عن إن «مشكلة العمل الفني التي تهيكل فعله الجمالي لا يمكن أن تستمد جذورها إلا من مقوماته الداخلية بالأساس وليس من الوضع الشخصي أو الاجتماعي أو الأيديولوجي لصاحبه»(٧) وهو مأزق يعتري النقد والناقد، ولا يفتأ يصيب المُتلقي أيضاً، بما يُحمِّل هذا الرأي قدراً من التجاوز.

بدرجة أو بأخرى، يتنقل الفنان بين قرائتين متناصتين: قراءة الأنا وقراءة الآخر، إذ إن أناه قد يشوبها الغموض والإبهام في بعض مناطق بنيتها- تبعاً لرؤية علم النفس والتحليل النفسي- وهو الأمر الذي ينعكس على عمله الإبداعي قسراً، ما يعني أن غموضاً وإبهاماً سوف يحل بدرجة ما، في تفسيره الشخصي لما يبدعه أو ينتجه في فعله الجمالي. بالنتيجة، يظل الفنان ذاته، بحاجة إلى قراءة الآخر من خلال عمله الفني هذا؛ باعتبار الأخير جزءاً من ذاته التي تبغي التواصل مع الآخر. فإنْ كانت الأنا الفردية مُركبة – وهي غالباً نتيجة مُثبتة في العلوم الإنسانية- أبصرنا الآخر أكثر تركيباً، كونه مُوزعاً على جماعة تتباين سواء في الاتجاه أو المُكون الفكري والثقافي أو العدد. حينئذ تضحى فصاحة الناقد أكثر ملاءمة في التعامل مع هذه التركيبة المُشتتة بين ما هو ثقافي واجتماعي وديني وسياسي واقتصادي، إضافة إلى وجود إرث بليغ من العادات والتقاليد، لا شك في أن الجميع يتقاسمونه في مراتب ونسب غير متساوية، بما لا يمكن معه تجاهل تأثيره في الفعل النقدي.

في نقده، يطرح الناقد حكم القيمة الخاص به، مُتضمناً شكلاً من أشكال الدفاع عن رؤيته وصياغه المعيار الجمالي. لذلك فهو «يسعى إلى اكتساب معرفة بالعمل. كما أن اهتمامه يكون مُنصباً على شيء ما من وراء عملية النقد»(٨)، ولعله يكون الشيء الذي لا يعيره المُتلقي أحياناً اهتماماً، رغم ضرورته.

لقد أشرنا من قبل إلى أسبقية الإنتاج الفني للفعل النقدي، وهي إشارة تكتمل بتأكيد أن الفنانين على مدار تاريخ الفن، لا «ينطلقون من الصفر أبداً. ومهماً كانت رؤيتهم أصيلة وجديدة يتعذر عليهم التحرر كلياً من التأثر بعصرهم، إلا أن بوسعهم تمديد وتحوير ما يرثونه من ماضيهم، وهم يستندون على مواد مصادرهم ويعملون على تعزيزها أو تحويرها من خلال تناولهم الشخصي للوسيط، أو الاحتمالات التي يرتأونها لجمع عناصر مُتباينة معاً، أو السياق الذي يضعونها فيه»[٩] . تمكننا قراءة تاريخ الفن من الوصول بسهولة إلى هذه النتيجة، والتي هي في الواقع بمثابة تمهيد لما سيأتي في سياق هذه الدراسة، إلا أنها أيضاً تظل إشارة نرتجي منها تعيين موقف الناقد ذاته، كونه أيضاً لا ينطلق من الصفر أبداً، طالما ظل في حكمه الجمالي ونقده للعمل الفني بحاجة إلى المعرفة والثقافة والوعي الأكثر عمقاً بتركيبة المجتمع المُشتتة.

عندئذ ليس غريباً أن تتفق معظم الآراء حول الفعل النقدي باعتباره حالة موازية لإبداع الفنان، أي أنه شكل من أشكال الإبداع، حتى وإنْ ظل يتوسل بلغة مُغايرة إلى تحقيق وجوده. وتلك حقيقة؛ إذا حال نظرنا إلى النقد كفعلٍ يتناص ويتقاطع مع فكر المبدع ورؤيته في نقاط رئيسة. ولعلنا لن نذهب في هذا الموقف إلى القول بالتوازي بين حالتيهما، إذ يؤدي مثل هذا الوصف إلى حالة مُفارقة كليَّة، وهي نتيجة، قد يشوبها تشويه لكل من الطرفين معاً.

لذلك، حري بمعيار القيمة والحكم الجمالي، الابتعاد عن الركون إلى هوى أو انطباع ونزوع شخصي أو قياس يمسك بالقشور دون الباطن، طالما كان الناقد بشكل ما، يقع في مرتبة تقربه من مؤرخ الفن. فالأخير من حيث المبدأ ينبغي عليه «سواء أقام بدراسة أحادية المحور أو بأي نوع آخر من الدراسة أن يكون مُلماً تماماً بالنواحي السياسية والاجتماعية والفكرية التي تتسم بها الثقافة والفترة

الزمنية التي يعمل عليها، وأن تكون لديه، بوجه خاص، معرفة جيدة بأشكال الفنون الأخرى لتلك الحقبة، مثل الشعر والموسيقى. وفضلاً على إمكانية استخلاص أمثلة مُضاهية للفنون الأخرى فهناك دائماً الإحساس بعلاقة مشتركة واسعة بينها وبين حالات كثيرة تتيح استخدامها في تشكيلات متمازجة»[١٠]. يعكس هذا التوصيف نموذجاً للمؤرخ الملتزم، والذي هو بنظر مارك روسكل، في عداد المدرس أو الباحث المستقل، إذ إن «المُفترض به أن يتناول موضوعه من زوايا مختلفة، حتى يغدو بوسعه أن يدرس خصائص أو اتجاهات التطور المشتركة بين عدد من الفنانين المختلفين في عصر ما. والذي بمقدوره أن يتحرى كيف تأثرت الفنون بحدث تاريخي ذي أهمية كبرى، كزلزال أو وباء أو حرب أو فورة دينية أو نشوء علم جديد أو حدوث ثورة أو انقلاب على الملكية أو الحكومة. مثلما يظل بإمكانه أيضاً أن يغوص في العلاقات الداخلية الأضيق مدىً بين الفنون ضمن حقبة معينة بهدف تعريف أفضل، أو إعادة نظر، في الشواهد المتوافرة عن تلك الحقبة»[١١]. ما نعنيه إذن، ليس افتراضاً نظرياً يجمع بين النقد والتأريخ، رغماً عن توافر تقاطعات متباينة، بين تاريخ الفن والنقد الفني حفظت في مُجملها أسماء توسلت بالفلسفة تارة، مثلما توسلت بالتاريخ والتحليل النفسي وغيرها في حالات أخرى. بالإضافة إلى أن سلطة النقد والناقد قد استطاعت على مدار تاريخ الفن، أن تؤكد وجودها كقيمة فاعلة في المشهد الفني، وأن تظل بمثابة عصاة مرفوعة بوجه كلٍ من المبدع والمتلقي سواءٍ بسواء.

قد لا يشهد الوصف السابق لحكم القيمة ببراءة الناقد، لأنه أمر ليس الناقد منه بقريب في كل حالاته. ما يعني بالضرورة أن ثمة أموراً حاكمة تدفع به إلى نزع تلك السمة عن قلمه، إما لأنه متذوق سوف يتساوى مع غيره من المتذوقين في التلقي والحكم على العمل الفني، وإما لأنه يملك خبرة ورؤية يجب الاحتكام إليها قسراً بغض النظر عن صلاحيتها أو عدم جدواها، وإما لخضوعه أحياناً

لما يتنازع المرء أحياناً، من أهواء تبعُد به عن الحيدة والموضوعية. توّصل مثل هذه الاحتمالات لنتيجة، قد تؤدي بالنقد الفني إلى الاختلاف والتباين حول أمر وحيد، وهو أمر مُثبت تاريخياً، ويمكن مُعاينته بسهولة في كتب النقد. ما يعني أن القياس على نموذج ومثال سوف يعطي رقماً يصعب تخيله في عدد النقاد، حال نظرنا إلى من يكتب دون إدعاء نظرة من قريب، لعلها تمنحه مصداقية لدينا مثلما تمنحنا، وبنفس القدر مصداقية لديه.

لأجل هذا عنينا الإشارة هنا إلى أن ثمة اختياراً لنموذجين في تجربة النقد التشكيلي في مصر لعلهما يقفان على طرفي نقيض، إذ يشير كل منهما بعصاه في اتجاه مغاير، فيذهب أولهما باتجاه التمسك بقيمة الموروث والأصيل والنبش في الهوية باعتبارها مرفأ الأمان للمبدع المصري، بينما يتجه الثاني في مسار لا يعير مثل هذه الاصطلاحات، قيمة كبرى قياساً على حرية هذا المبدع في اقتباس الآخر أو التأثر به دونما محاذير. والحال كذلك، سوف تصيبنا دهشة ونحن نستكنْه ما خفيّ وراء المعايير والأحكام الظاهرة، لهذا وذاك، وكأنما بهما قد امتلكا حرية التنقل بين مناطق متشابهة من آنٍ إلى آخر. يمثل عز الدين نجيب النموذج الأول بينما يمثل أحمد فؤاد سليم النموذج المقابل.

II

سوف يرى بعضنا أن ثمة سلطة يتوارى خلفها كاتب الدراسة، تأسيساً على أن اختياره للنموذج بمثابة تمثيل لأحد وجوهها، بما يدعو للتساؤل حول دلالة انتقائه لهذين الناقدين دون غيرهما من نقاد الفن التشكيلي في مصر. فإنْ حدث، فهو تساؤل يحل في المنطقة ذاتها التي تنطلق منها الدراسة، ألا وهي سلطة النقد والناقد التي يشكل الاختيار أحد صورها النقية والمؤثرة. ما يعني أن دلالة هذا الاختيار، يتبلور محورها الأساس في قيمة ناقدين عركتهما الحياة في

المشهد الفني المصري والعربي، باعتبارهما يحملان معاً صورة مزدوجة تحمل أولاهما صورة للفنان المبدع، بينما تحمل الأخرى صورة للناقد المتابع لما يجري في سياق هذا المشهد، إما عبر كتابات صحفية غالباً، وإما عبر إصدارات للكتب النقدية(*) ولهذا سوف يعتمد منهج الدراسة على إجراء مُقاربة بين توجه واهتمامات كل منهما وأسلوب تناوله للموضوع أياً كان. بيد أن مسعى هذه الدراسة بالأساس، وهو يستشهد بداية، بمقالين جمعتهما دورية مصرية، بمثابة تأكيد على سلطة الاختيار، التي لا شك في أنها تضفي أهمية على ما يبحث ناقد الفن عنه، وهي السمة التي لعلنا نستنتجها من السياق فيما بعد.

ثمة اعتراف ضمني بضرورة تبادل المعرفة والخبرة، قبل أن يغدو اعترافٌ بحتمية الاختلاف في الرؤى بين طرفين أو أكثر. ينطبق هذا على جوهر عملية النقد ذاتها، ومن ثم ينبغي على الناقد ألا «يكتفي بتجاهل حجج خصومه، حتى لو كان برفض قبول النتيجة التي يصل اليها هؤلاء الخصوم، أي برفض الانتحار. فمن الواجب أن يتعلم النقد من حججهم» [١٢] . يؤكد مثل هذا الرأي على ضرورة القبول بالآخر، أياً كانت درجة الاختلاف معه. ولعلنا نبتغي مما ساقه ستولينتز: قياس هذه المسافة الفاصلة بين رؤيتي هذين الناقدين محل الاختيار، وكأنما بحجتنا في اختيارهما، مُؤسسة على مبدأ التناقض أكثر مما هي مُؤسسة على نقاط التقاء.

عنينا إذن طرح مواجهة بين أسلوبين أو رؤيتين، إزاء معالجة موضوع واحد لعله يتلخص في موقف الناقد من مفاهيم واصطلاحات باتت متداولة في المشهد الفني الذي يجتمع في إطاره الفنان والناقد والمُتلقي ومدير المتحف وصاحب قاعة العرض ومديري صالات المزادات الفنية. إن الهوية والأصالة والتراث والمعاصرة والحداثة وما بعد الحداثة، بما تحمل من دلالات وتأويلات شتى، إنما تنتهي بنا إلى معيار القيمة الذي يحكم الجمالي ويقننه.

لذلك فإننا نتحدث بداية عن أيديولوجية ينطلق منها هذا وذاك، كونها في الواقع من تتحكم في تقييم المصطلح الفني وتقنين المسار الجمالي واستلهام روح القانون، إنْ جاز لنا طرح التقييم الجمالي كقانون وتشريع حاكم في حقبة ما من مسار تاريخ الفن. بيد أن القول بوجودها على هذا النحو يتأسس على خلفية فكرية وثقافية، بل وفلسفية أيضاً. لقد ظلت هذه الأيدولوجية كفيلة بأن تخلق تبايناً استطاع توجيه مسار النقد الفني طويلاً، إلا أن ميزاتها أحياناً قد لا تبلغ مراتب عليا في ظل سلبياتها التي تنال من موقف الناقد في ذات الوقت بدرجة أو بأخرى. في السطور القادمة سوف نتبين هذا الأثر لدى كل من أحمد فؤاد سليم وعز الدين نجيب، وقد تبنى كلاهما وجهتيّ نظر لم تلتقيا سوى في الهوامش، بينما ظلت الأساسيات مُتباعدة بشكل لافت ومثير.

III

يضع أحمد فؤاد سليم عنواناً لمقالته «الفن، الزمن، وحافة الدنيا القديمة»، مُفنداً في سطورها رؤاه الشخصية حول ماهية تلك المفردات الثلاث، في تقاطعها مع المشهد الفني وتواتره عبر الحاضر والمستقبل. ويحمل عنوان عز الدين نجيب «مولانا القرن الحادي والعشرون وصاحب القداسة (المُتغير)!»، سخرية يمكن التماسها مباشرة بين سطور رؤية نقدية مُناقضة لما جاء بمقالة سليم، حتى إن الأمر قد يبدو سجالاً بين طرفين، ومواجهة بين رؤيتين تتمسك كل منهما بمبرراتها. وهي النتيجة التي تجعلنا نؤكد وجود أيديولوجيتين متنافرتين تسكن وعي كل منهما على حده.

يستهل سليم مقالته بهذه الرأي: «في هذين العامين الباقيين من عمر القرن العشرين، نحس بأننا نقف عند آخر الحدود المُمكنة في عالمنا الماضي. نقف على حافة الدنيا القديمة، ونحن نبارحها بأجسادنا من دون عقولنا لا ندري ما

إذا كان ذلك الفراق التاريخي سوف يثير الشجن الإنساني، أم أن ذاك بدوره – أي الشجن– قد قدِّر له أن يُمحى في عاصفة الدوران الزمني. إنما نحن نحمل العقل والمعرفة، وتراث الدنيا في ذرات عظامنا حين نخرج من تلك البوابة القديمة إلى ظلاميتنا الجديدة، لا نعرف كيف يكون عليه لحدُ الاثنين معاً – الجسد والمعرفة – ولا نعرف عن سقفنا ذاك ما يشي بنا وبهمومنا، وبفعلنا، سوى هذا المزاد الجبري المُعلن في شئون الجسد، وفي بنيات المعرفة»[١٣] .

ندرك مما سبق أن سليماً يبتغي إضفاء صورة مُتكاملة للمشهد الفني، تستمد تكاملها من أواصر قربى بين كافة مناحي الحياة، اجتماعياً وسياسياً واقتصادياً إلى آخر الروابط المُتعالقة مع حالة الإبداع الفني، وهي رؤية مُصيبة في جوهرها استناداً إلى أن العصر أياً كان، لا يفتأ يطرح فنه المتوائم مع طبيعة مُكَونه، بحسب مذهب أرنست فيشر وآخرين. إلا أنه لا يلبث أن يُبدي شكوكاً ظاهرة حول حالة التكامل هذه، وفي آنٍ يطرح اليقين جانباً وكأنما به يرى الزمن في حلقات تتكون من سلسلة منفصلة لا رابط بين دوائرها، حتى إنه يُقر ببلوغنا آخر الحدود المُمكنة في عالمنا الماضي، مع انتهاء سنوات القرن العشرين التي شهدت صخباً فكرياً وأشكالاً فنية عديدة، لا شك في الاختلاف حول أثرها في تحويل الفكر والجمالية من سياقٍ إلى سياق مُناقض للقرن السابق عليه، بدرجة أو بأخرى.

في كتابيه (الفن اليوم) و(معنى الفن) يسبق هربرت ريد أحمد سليم في مثل هذا النعي بما يقارب العقود الستة، إذ يذهب إلى تأكيد القطيعة بين فنون القرن العشرين وما سبقها على مدار أربعة قرون تبتديء بعصر النهضة. إذ تزامن نعي ريد مع توهج الدادية والسريالية والتجريدية والتعبيرية والتكعيبية والمستقبلية وغيرها من أساليب ومدارس فنية، لم تلتزم إلى حدٍ بعيد بمفهوم كلٌ من لوحة

الحامل وشكل الفورم المنحوت، حيث سجلت شذوذاً ملحوظاً في الأثر الفني ترتب عليه شذوذ مُوازٍ في بنية الفكر الجمالي، الأوربي والأمريكي.

تشهد المفاهيمية والفيديو والبيرفورمانس والجسد والحركة والتنصيبات الفراغية والبيئة والأرض، على أن رؤية هربرت ريد قد حملت نبوءة لصورة العمل الفني خلال العقود الستة الأخيرة، خاصة وقد صرح البعض علانية، آنذاك، بتساوي الفنان ورجل الأعمال في إمكانية إنتاج الأثر الفني، بل إنهم أقروا أيضاً بأن الفنان الفاعل قد مات. بينما يقع الماضي المُشار إليه في مقالة سليم في مسافة أقرب زمنياً، وأكثر توتراً. ورغماً عن هذا فقد أثبتت بعض الأشكال الفنية التي تولدت في هذا الماضي القريب، أن مثل تلك الجمالية المُستحدثة قد أتيحت لها فرصة العثور على جسد تسكنه وذائقة تتلقفها أو تستسيغها، فتقبل بها، بينما فشل بعضها الآخر في استقطاب هذا الجسد وتلك الذائقة.

عندئذ سوف يكون للناقد الفني دور هام في تكييف هذا الإحلال وفي التثبت من الرباط بين شكل فني مُحدَّد، وحالة جمالية تسكن وعي الجماعة. بيد أن الناقد قد يظل أيضاً غير بريء، كونه شاهد عيان غالباً ما يتصدى بوعيه وخبرته، لصياغة معايير جمالية، والحكم والتقنين، كما يبدو في عنوان الكتاب الأخير لأحمد فؤاد سليم. ولعله سيكون لنا بعدئذ فرصة العثور على أثر للوعي والخبرة، وهو يعطي حكمه عن بعض رموز المشهد الفني في مصر على مدار قرن كامل.

في المقابل، يقدم نجيب رأيه في موقف سليم، السابق. مُعللاً ومُبرِّراً أن إشارات الثاني لا تخلو من غرض مشبوه، وهدف محل شك، فيذهب إلى أن سليم قد راح «يحضنا على قبول مخاطبة الخروج من الدنيا القديمة إلى الجديدة،

بالانخراط في ذلك المُتغيِّر الذي يُنبئنا بوجوده في القرن القادم، حتى مع تسليمه بأن الفن فيه قد يخلو من مشاعر الصخب والفرح والحزن واللذة والإرادة والرغبة، التي سيحل معها عالم رقمي مؤرشف ومُشفر في الكمبيوتر يتجمع في المراكز الكودية»[١٤].

يكشف تبرير نجيب في الفقرة السابقة عن تحفز مسبوق بالرفض الذي نتبينه في سياق المقالة عينها. إذ إنه على حين يبني سليم رؤيته على توقع بالتغيير المشروط بحلول صيغة مناقضة للمألوف في الحياة، لا يفتأ نجيب ينفي هذا التوقع ويُصادر عليه، حتى يتبين لنا أن كلاً من الموقفين مُؤسس على قناعة تظللها أيديولوجية، هي في واقع الأمر أقرب للتوجه السياسي، منها لرسم رؤية نقدية ترصد تحولات المشهد الفني.

ليس الأمر إذن بغريب ونحن نتتبع صعوداً لهذا وذاك في مسارين متباينين. فالأول، وقد حمل بين جوانحه ليس فقط حدساً بسطوة التكنولوجي القادم، وهيمنته على البنية المعرفية، تلك التي اهتدت عند إحدى ضفافها إلى الفوضى الخلاقة، عبر نظرة أكثر شمولية واحتواءً واستقطاباً لفلسفتها. فإن كانت البنيات المعرفية مُحركة وفاعلة في شؤون تتباين في الهدف والمقصد، ظل الجسد الإنساني بما يحفل من رغبات، بمثابة مكان أثير لها. لذلك، كانت رؤية سليم، أبعد في فصاحتها عن لغة الآتي، فهي فصاحة تقودها حنكة التجربة. من طرف آخر، فإن سليم قد ارتبط في إحدى حلقات الواقع الحياتي، بمنهج وظيفي يستسيغ التحليق في رؤى الآخر، باعتباره منهج امتثال للواقع والحقيقة، وفعلاً يجب مُمارسته، ومن ثم تشجيع وجوده وتأصيله عبر أكثر من محفل دولي مشهود في الداخل والخارج معاً. لذلك بقيت سطوة الميديا المُوغلة في حقل المشهد الفني مجهولة، فإنْ انقلب الحدس لديه إلى تخوف يسكنه، فذلك مرجعه: التشكك في

فوضى النتائج، إيماناً منه بحرية المُمارسة والتناول، ومحاولة الاكتشاف، كشرط أساسي في الفعل الفني، وهي بنظره عندئذ، حرية مقرونة باستخدام التقنية الراهنة، وبكيفية توظيفها جمالياً. ما قصد إليه سليم، وهو المُدرك جيداً لتفاصيل المشهد الفني في مصر، أن الأمر لا يتوقف عند وسائل الميديا الجديدة فقط، بل إنه يتوقف على مدى استجابة الفكر الإنساني، ذاك الذي أنجز خلال العقدين الأخيرين من القرن العشرين، من مُفارقات وصدمات حركت الشكل الفني وأكسبته دلالات شتى ومُستغلقة، تعتمد فيما تعتمد، التأكيد على ذاتية الفنان وأفكاره المُبهمة.

بالنتيجة، فإن سليم يرى في رافضي قناعاته مُجرّد (كتبَة)، ينقصهم الوعي والخبرة وحنكة النقد الفني. وتبعاً له، فأولئك الكتبة «يعتبرون أن كل ما هو حديث، ما هو إلا نسيج شيطاني، لأنه – في نظرهم بالضرورة– يمثل تبعية تكاد تكون استعمارية المغزى للغرب. وما دام هو كذلك، فهذا (الحديث) هو بالتالي عدواني وخياني وغير وطني، وبالتالي هو نوع من فقد الهوية كلية، وضياع للتابوه المعبود، أي الأصالة»[١٥].

ونجيب – بنظر سليم – ينضم إلى هؤلاء الرافضين «لكل (حديث) على اعتبار أنه غارق في أوتوماتية التجربة الغربية، أي إن (الحديث) هو وحده نتاج الغرب الجغرافي كما أن الأسلوب وعمارة العمل ومدركات الصورة وتقنيات الفن ذاتها هي من التجربة الغربية ذاتها وروحها، بينما الكلاسيكي والرومانتيكي والطبيعي والانطباعي والتعبيري والرمزي والوحشي، جميعها تيارات ومدارس مقطوعة الصلة بهذا الجغرافية، بل إنها في حدود تصورهم الموهوم– تكاد تمثل جزءاً من الكيان الثقافي لما هو مصري، ومن ثم فهي – في نظرهم أيضاً– الأصالة مُختلطة بالمعاصرة والتراث مرتفقاً بالتجديد والحضارة ممتزجة

بالثقافة، تلفيقاً مرة وتوفيقاً أخرى.. فالحداثة، وما بعد الحداثة- كما يراها هؤلاء- ليست سوى مجرد فيض ثقافي استعماري قادم إلينا من بلاد المركز التي هي الغرب»[١٦]. ومن ثم يبني سليم موقفه، بناءً منطقياً، ويدعونا معه إلى تأمل منهج هؤلاء الذي يقع في الضفة الأخرى منه.

أحدهم، نجيب في كتابه (فجر التصوير المصري المعاصر) الذي تسلح بجملة نقدية، بليغة حقاً في تعبيرها عن مأزق هذه الأجيال الرائدة في المشهد المصري المعاصر، وقد راحت تبحث في جُب الغرب عن أسلوبية تتوافق مع طموحها، بدءاً من محمود مختار وانتهاءً بجيل التمرد المُمثل في حسين بيكار وصلاح طاهر وحامد ندا وسمير رافع وعبد الهادي الجزار ورمسيس يونان والأخوين وانلي. ليدع بين أيدينا ثمرة هؤلاء عبر رؤية تضعنا في حيرة، خاصة وقد تنحى بعضهم عما يعتنقه هو ذاته، كأيقونة لا تقبل بمسح صفحتها المُلوّنة بهاجس الأصالة والهوية والموروث، والعمل على تثبيت أركانها دون فيضٍ، وبلا تزيُّد من محاولات الخروج إلى ساحات هذا المجهول والمُبهم، بما يجعل من التريُّث طويلاً أمام هذه المعاني ضرورة حياة، وعلامات بارزة في بنية العمل الفني وأفكاره.

فما حدث بالفعل في هذا الزمن- وحتى اليوم- هو جوهر ما استخلصه سليم في كتابه (سبع مقالات في الفن)، مزيج من التوفيق والتلفيق والتوليف، تحت ستار من بداهة التأثير والتأثر، والذي ربما شهد نجاح البعض وفشل آخرين.

في بعض مراحلها، حفلت تجربة نجيب، الحياتية والفنية، بنوع من التجاهل والقهر الذي وصل إلى حد الاعتقال السياسي(**). فيُبدي نزوعاً باتجاه تأصيل

رؤاه الفنية والنقدية عبر الاستناد إلى قناعته بأن جذوره وتراثه أبقى من أية ظاهرات فنية تغدو وتغيب، وبأنه على الفنان أن يتجمل بمسؤوليته الأخلاقية، لأنه في أحد صنوف التلقي يُعد مقياساً للحكم الجمالي، رغم أن الأخير قد يبتعد مسافة عن أية أحكام أخلاقية. يقول في كتابه (مواسم السجن والأزهار)، «وكأنما القهر والضياع الإنساني أصبحا جوهر الوجود، لكن شيئاً ما بأعماقي كان يستوقفني عن الاستمرار في هذا المنحى، ويدفعني للبحث عن جوهر الخلاص في عمق الشخصية المصرية والبناء المُتراكم لمخزونها الحضاري، وهكذا توقفت طويلاً عن الكتابة الأدبية، وقليلاً عن التصوير، بحثاً عن مخرج من أزمتي الإبداعية، حتى ألهمتني طبيعة مصر معنى انبعاث الحياة من الموت، وانبجاس المقاومة من الجماد، واكتشاف الإنسانية في حنايا بيوت الطين، سواء في بيوت الواحات أو في صخور سيناء أو في أطلال سيوة، أو حتى في كهوف الصحراء»[١٧]. إذن، فهو يجمع بين حياته وفنه، حد التوحد تقريباً، ما يشير أيضاً إلى أن الفنان بداخله غير مفصول عن الناقد، باعتباره مُشاركاً في صياغة توجه وأيديولوجية.

لقد كبلت الأيديولوجيا في البلدان الاشتراكية، «مسار الفن بوضعه في مأزق الواقعية الاشتراكية، باعتبار الأخيرة القانون الجمالي الذي فرضته الدولة، فألجمت به الفنان وحصرت إبداعه الفردي. فإنْ أرجعت بعض الكتابات أسباباً لهذا المأزق، فهو لعجز في النظرية التي قامت عليها، وانغلاقها على الجزء الواقعي والأكاديمي من الفن العالمي، أي انفتاحها على جزء من الماضي، وانتفاء التواصل مع بلدان الجوار الأوربي التي ما فتئت تُنتج نظريات جمالية وتيارات فكرية وفنية حديثة. بالنتيجة، بدا واضحاً ضعف الأرضية النظرية الماركسية – اللينينية في علم الجمال والفن، وذلك لغياب منظومة فكر جمالي أخلاقي مُتكاملة ومُتناسقة ومُنفتحة على الماضي والحاضر معاً، ما أنتج في النهاية

قوالب أيديولوجية جامدة واستعراضية تقتصر على التراث النقدي الواقعي للقرن التسع عشر. لقد أدي كل هذا إلى لجم الروح الإبداعية والأنا الفردية التي هي خصيصة من خصائص الفرد المبدع»[١٨].

في إطار هذا التفسير، يمكن أن نرى موطئ قدم عز الدين نجيب، ونزوعه باتجاه مضامين لم تعد تتسق مع جريان المياه في النهر. بيد أن انتماءه لهذا النهج يظل بمثابة نوع من الخلاص يتفق مع رؤى البعض من أبناء جيله في ستينيات القرن العشرين. خاصة أن سيرة حياته الوظيفية قد عرجت باتجاه هذه القبلة، في وقت تجمَّلت صورة الفن الوافدة بمساحة الحرية التي طفق الغرب يستهلكها كأيقونة مقدسة.

تشهد كتب النقد، على أن بشائر هذه الصورة المُنفلتة قد بدأت مع دي شامب في الأشياء الجاهزة إبان حقبة الأربعينيات، لتنتهي عند صور أخرى من توظيف الجسد الإنساني، مثلما فعل إيف كلاين الذي مهد الطريق – فيما بعد – أمام ممارسة الجنس الصريح في مشهدية العرض الفني كما حدث في بينالي فينيسيا في إحدى دوراته الأخيرة. تلك المشهدية التي دعت نجيب إلى إدانة سليم، ومواجهته عبر محورين، كناقد يُبشر بالآتي، ومن بعد كمسؤول إداري يشارك في صياغة عقول شباب الفنانين المصريين، وفي صنع أبجديتهم الفنية.

ما بين مبولة دي شامب ومشهد الجنس هذا، قرابة خمسة حقب زمنية، حمل تيارها أشكالاً شتى بدت أكثر ملائمة لواقعها، بينما طفقت تستشعر الغربة في أرض الكنانة. لذلك سوف يبدو نجيب مُحقاً في دعوتنا إلى نبذ هذه الأشكال المُتعالية على إرثنا الحضاري والأخلاقي والديني، حتى أن راح يصفها بأنها «صفعة توجه لمشاعر المتلقي»[١٩]، وهو الأمر الذي دعاه إلى توجيه سؤاله لسليم

ولنا في آنٍ: «أي واقع يقصد وفي أي زمنٍ؟ أو أي زمنٍ يتعاقب في أي واقع؟ هل الواقع الذي أفرز تيارات الحداثة وما بعد الحداثة في أمريكا وأوربا هو نفس الواقع الذي عاشته بقية القارات خلال هذا القرن؟ وهل الزمن الذي تحكم فيه الكمبيوتر والتكنولوجيا ووسائط الاتصال الحديثة، هو الزمن نفسه الذي تعيش فيه شعوب العالم الثالث بعيداً عن ثورة الاتصالات؟ وهل انتقصت ثقافات تلك الشعوب شيئاً بعدم تملكها لتكنولوجيا هذه الثورة؟ بل هل توجد أصلاً حتمية لارتباط الإبداع الثقافي لدى الشعوب والأفراد بمنجزات التكنولوجيا؟ أم أن للثقافة قوانينها الذاتية المرتبطة بعوامل معقدة عميقة الغور في المخزون الجمعي مُتعدد الطبقات لدى الشعوب والمجتمعات؟»[٢٠].

من الطبيعي أن تتباين المجتمعات وفقاً لحجم اتصالها بالحضارة والمدنية، ومن قبل، بحجم إرثها الثقافي وغيره من الروافد المؤثرة في المشهد الفني. لذلك، سوف يصبح العالم الثالث مُتخلفاً قياساً على حجم اتصاله بتكنولوجيا ينتجها العالم المتقدم بشكل مُتسارع. عندئذ يبدو نجيب أيضاً مُحقاً في تساؤلاته، استناداً إلى تلك الفروق البينية بين المجتمعات. إلا أن إنكاره لوجود علاقة فاعلة بين ثقافة شعب وبين حجم اتصاله بالتكنولوجيا، بمثابة أمر يستوجب منا قدراً من التأمل، طالما كانت الثقافة مرهونة بمدى علاقتها بهذا المُنتج التكنولوجي الذي قد لا يُمثل فقط شكلاً من أشكال التفوق العلمي، بقدر تمثيله لصيغة متقدمة للحياة.

ربما يكون لنا وقفة إزاء ثورة الاتصالات والمعلوماتية التي وضعت سيناريوهات مذهلة للأيام المُقبلة، باتت مُتماسة مع إدراكنا الحسي للواقع، عبر كافة صور الحياة ومظاهرها، والتي بدورنا بتنا نلمس أثرها في الكمبيوتر المنزلي والفيلم السينمائي والسيارات الخاصة والهاتف الخلوي وغيرها من

أجهزة وأدوات حياتية. في هذا الأمر لا يني فرانك كيلش يحذرنا من مجرد إبداء الدهشة، وهو يقدم لنا في كتابه (ثورة الأنفوميديا)(***)، صورة مُتكاملة لعالم الحاضر، تجعلنا نرقب الآتي منها بمزيج من الحذر واللهفة. لقد كان حرياً بثورة المعلوماتية أن تصيغ عالماً جديداً وأن تقدم مناخاً ثقافياً لا نفتأ نتفاعل معه ونتجانس مع مفرداته الحيوية. ففي مجال الفن، أضحى من الطريف أن نتجول في متحف افتراضي، ونحن جلوس أمام شاشة كمبيوتر صغير في منازلنا، وهو أحد صور الجديد الذي يدركه كلٌ من سليم ونجيب، مثلما يدركان أن الثقافات تتلاقح في نقاط مفصلية وحساسة، وأن الفنون البصرية تُعد إحدى نقاطها المؤثرة.

في هذا المقام، سيكون من المفيد أن نذكر أن ولع بيكاسو بالفن الزنجي، في مفصل هام من تجربته الإبداعية كان مُفتتحاً للتكعيبية، ما يعني أن ثمة توافقاً للفن الزنجي القادم من أفريقيا السمراء قدِّر له أن يلتقي مع نظرات هنري بيرجسون الفلسفية في أوربا. مثلما نذكر الرسوم اليابانية في الشرق الأقصى وقد طبعت رؤى بعض فناني أوربا مثل فان جوخ وبول كلي، وأن تقنية العجائن الورقية في اليابان في الشرق الأقصى، هي من دفعت مع نهاية العقود الأخيرة بمحمد أبو النجا إلى تغيير وجهته، مُتأثراً آنذاك بالمكسيكي سالسيدو في أقصى الغرب، يضارعه في ذلك أحمد رفعت الذي قصد أمريكا للهدف نفسه. قد يستتبع هذا كله أن نتساءل عن حجم الإنجاز الفني في القرن العشرين الذي شهد هذه التحولات الضارية في الرؤى والأساليب وقوة التأثير.

وإذ عرف منتصف القرن الماضي؛ الفن الحركي والضوء، باعتبارهما محاولات جادة لكيفية توظيف التكنولوجيا لصالح الفن، أضحت الفكرة سباقة في تغليف الرؤية الفنية بستائر شفافة أحياناً وقاتمة في أحيان أخرى، بيد أن ذات التكنولوجيا قد فاقت التوقع في نتائجها، وفي كيفية تسخيرها لإنتاج عمل

فني. يظهر هذا في (الأرض وقد استنارت تماما تشع انتصار الكارثة) وهو أحد الأعمال المشاركة في بينالي القاهرة في الدورة قبل الأخيرة، للفنان الأمريكي دانييل جوزيف، الذي استخدم فيه «تقنية الإنسان الآلي بهدف خلق نظير مقنع للحياة البشرية ذات تأثير نفسي قوي، حيث صنع إنساناً آلياً مُثبتاً بالأرض، التف حوله المتلقون في ذهول، وهو يهتز بحركات هيستيرية، كأنه شخص مريض بالهياج العصبي الناتج عن مشاكل الحياة»[٢١]. ولعلنا نشير أيضاً إلى منظار منى حاطوم الطبي الذي تجول في أحشائها مُستعرضاً إياها في فضول يتواكب وفضول المُتلقي في معرفة الفكرة الكامنة في عقل الفنانة الفلسطينية بعد إقامة ربع قرن في مجتمع أوربي، يزاوج بين حرية المرء ومراقبته في وقت واحد. فهل لنا حق إنكار مثل هذه الأعمال، استناداً لمشاريع قد لا تتفق مع توجهاتنا؟ أم أن الإيمان بتوارث الآخر أمرٌ لا مفر منه؟

ثمة رأي يذهب إلى أن «التقنيات الجديدة تقنيات بلا ذاكرة، ومن ثم صناعية وبلا بُعد ثقافي»[٢٢]. وتلك حقيقة تنبهنا إليها (كاترين مييه) في كتابها (الفن المعاصر) في تعليقها على مصطلح «فن الميكا» الذي صكه ريستاني وهو بصدد الحديث عن أعمال آلان جاكيه. وهو أمر جد خطير، خاصة وهو يصب في قلب تاريخ الفن. إذ يرسم الأخير تاريخاً للشعوب، ليصير جزءاً من إرثها الثقافي والمعرفي. فإنْ كانت (مييه) لم تُحطنا علماً بماهية فراغ هذه الذاكرة، إلا أنه يمكننا استكناه مقصدها على إثر رؤيتنا لعرض من عروض الفيديو أو البيرفورمانس أو البيئة أو الضوء، أو التنصيبات باعتبارها تقنيات لا تقبل بالترحال في الزمن والاستمرار فيه، بقدر خضوعها لعبور مؤقت، موسوم بالتزامن بينه وبين المُتلقي الذي قد لا يشفع للفنان فكرته وطزاجة اللحظة المُفارِقة(****).

ربما بشكلٍ ما، ونحن نشير ضمناً إلى مضمون العمل ومدى تأثيره ومساحة تواصله مع المُتلقي والفنان، لا يمكننا إغفال أن الأمر لم يزل يتعلق بالذاكرة التي

هي تاريخ مُتراكم من المعاني والتطبيقات والدلالات والإحلالات والإضافات، حيث يصبح حقل المعاني والدلالات والإضافات مُثيراً في تعدد نماذجه الفنية، رغماً عن أن مصدرها واحد، وقد تمثل في العمل الفني. إنه الشيء الذي يجب أن يعيه النقد الفني حينما يتلامس مع مُستجدات الراهن في أشكال فنية تفتقر لقاعدة مُؤسِسة، بقدر اعتمادها الارتجال والتجريب، وكأنها بنت اليوم التي لم يُدوَّن اسمها بعد في السجلات الرسمية. ثمة مُبالغة مقصودة في التشبيه الأخير، ولعلنا نعني به ضرورة أن يتصف الناقد بحيادية تتماثل مع حساسيته في توليد أفكاره الجديدة الأكثر تلاؤماً مع المشهد الفني عندئذ. ففي إحدى دورات بينالي القاهرة يطرح سليم علاقة الصورة بزمانها، وهو يُضمِّن دعوته «إلى أن نرى الإبداع بين نقيضين هما: الصورة التي هي تاريخ، والزمن الذي هو وعاء التاريخ، دعوة للتأمل، ولمعرفة الذات»[٢٣]. إنها دعوة ذات وجه إيجابي يتوسم في التلقي بداهته، الممزوجة بخبرة المشاهدة، والوعي بقراءة الحاضر من خلال هضم الذي فات، فترك أثراً.

فإنْ ذهبنا مع نجيب في السياق نفسه ، أبصرناه «يستشهد بدول شرق آسيا مثل اليابان والصين وكوريا التي تعيش زمن التكنولوجيا وثورة المعلومات في تزامن يضارع الغرب في تقدمه، إذ يراها مُستمسكة بخصوصيتها الثقافية وبحضارتها وبقدرتها الفذة على إحياء تراثها ووصله بالحاضر والمستقبل»[٢٤]. لنجيب الحق أن يتريث أمام معبرٍ هام. إلا أن التراث الإنساني مُتعدد الوجوه والحالات، وليس شرطاً حصره في شكل فني. لهذا سيكون بيت القصيد عنده مُمثلاً في ثقافة وحضارة يتمتعان بخصوصية تجعلهما الجذر الذي يُنبت الشكل الفني، في سلاسة ويُسر. وما غاب عنه – رغم نبل مقصده – هو حتمية تلاقح الثقافات التي غدت في زمن الأنفوميديا أكثر حرية في تناسلها، وفي خلق النموذج الهجين.

لقد بتنا نشهد توارياً لهذا النموذج النبيل الذي يصفه نجيب، حتى أوشكنا على عدم تمييز الفرق بين جغرافيتين (فنيتين) مُتباعدتين، إذ انطبع النموذج الشرقي بطابع النموذج الغربي، بعد تراكم زمني أنتج ثقافة مُغايرة لثقافة الصورة المألوفة عند الثاني. تشهد الفعاليات الفنية الدولية على وجود قدر لا بأس به من التشابهات بين هذا وذاك، بما يجعل ذريعة عز الدين نجيب تهوي من علٍ، وبما يجعلنا نحتاط أمام تمسكه بمقولات الهوية والتراث وغيرها. فهل ما نشهده من تحولات يمكن نسبته إلى أسلوب فني؟ أم أن التغير في الرؤية يتوازى مع مُتغير في المفاهيم بالمثل؟ أم أن تقنيات الميديا الحديثة صارت كعبة لتجارب الفنانين؟

لا شك في أن تلاقح الرؤية بالأسلوب الفني بديهية مُتفق عليها. يحدث هذا على مستوى الفرد. غير أن امتداده إلى الجماعة أمرٌ وارد أيضاً. يذكرنا تاريخ الفن بهذا الامتداد بما يجعلنا نزعم أن تأثيراً لأعمال التنصيبات والمفاهيمية وفنون الفيديو والفوتوغرافيا قد ظللت في العقود الأخيرة، رؤى فناني اليابان والصين وكوريا التي يرى فيهم عز الدين نجيب نموذجاً للحصانة والتشرنق حول هويتهم وشخصيتهم القومية. بل إن الاستشهاد بالواقعية الاشتراكية في بلدان أوربا الشرقية قد يعطي نموذجاً أكثر مُفارقة، بعد أن تركت البرسترويكا(*****) أثرها في مفاهيم التحرر من أسر النمذجة، وقد تعاظم شأنها منذ عهد لينين وستالين وغيرهما من حكام حلف وارسو، لنبصر لدى فنانيهم المعاصرين ميلاً واضحاً للالتحام بمفاهيم الفنان العربي والأمريكي في الآونة الأخيرة. حقاً، لقد «عمرت تقنيات الاتصال بعد الحديثة، وعلى رأسها التلفزيون، بصور ذاتية التوليد، وتعكس الصورة الذاتية، وتمر اليوم بمرحلة يوتوبية مثالية من الوفرة والتبذل والتفاهة في أميركا الشمالية التي تفتقر إلى الثقافة والحضارة في رحلتها نحو تحقيق هدفها النهائي»[٢٥]، ما جعل الحصانات تتهاوى شرقاً

وغرباً تأسياً بالنموذج الضال، إنْ جاز لنا مثل هذا التشبيه. ولعله الأمر الذي لن يشفع للبرسترويكا افتتانها بالآخر، رغم فرارها من أسر واقعية اشتراكية، والتي كانت بدورها، ضالة.

ليس فيما سبق دعوة إلى نفي الهوية أو الشخصية القومية، أو للانعتاق من الموروث الذي يُجله نجيب ويضعه في مرتبة مُميزة في سياق أية تجربة فنية، بقدر ما هو بمثابة تفسير للتحول الطبيعي في مصائر الأمم والشعوب، وفي ثقافاتها التي تقبل بالجديد وترنو إلى الآخر. وهو الأمر عينه الذي يجعل من أرنست فيشر ولوكاتش وسيدني فنكلشتين وغيرهم، نقاداً أشرف نجمهم على الأفول، رغم فصاحتهم في التعبير عن زمنهم.

تتمحور الإشكالية الفنية الراهنة حول هوية العمل الفني الذي فقد إلى حدٍ بعيد إمكانية تحديده النوعي الراهن، بل وانتماءه أحياناً للفعل الإبداعي، ما وسم حركة النقد بالتشتت وعدم التحديد أيضاً، بعدما بات الاعتقاد في موت الفنان بديهية تتعلق بها تلك الأشكال المُستحدثة في عصر ما بعد الصناعة، إذ لم يعُد الفن يتطلب مهارة وموهبة بقدر حلوله بين أيدي الفكرة والتقنية، وربما مشاركة الآخرين في إنجازه. تبدو هذه النقطة غاية في الأهمية، فيما يتعلق بموقف سليم، الذي يشكل انجذابه إلى مثل هذه الأشكال الفنية إفصاحاً عن كوامن أفكاره، وفرصة لقراءة طموحه الشخصي. وهو الأمر الذي يخلق التباساً حول ما يراه من ظلامية قادمة مع مقدم الألفية الثالثة.

لا شك في أن التوقع شكل من أشكال التنبؤ، بيد أن سليماً يدرك جيداً أن الزمن لا يتوقف، وأن التجربة الفنية – أياً كانت– تقبل بمزيد من التطور والتحول، حتى إنه يذهب بعيداً حينما يبدي تخوفه من (البيوتكنولوجيا) التي

«سوف تغير الثقافة لا محالة. رغم أن الثقافة هي ذاتها التي فتحت الباب للتطور البيولوجي»[٢٦]، وهو تطور على رباط بمجال الفن، ونتاج لعصر ما بعد الحداثة التي وصفها «المؤرخ البريطاني توينبي باللاعقلانية والفوضى والتشوش»[٢٧]. يرجع هذا الوصف إلى ما قبل خمسة عقود، بينما ما نراه اليوم، ويبصره سليم معنا يأتي أكثر تعقيداً وانفلاتاً. فإنْ نحن عوّلنا على توجسه هذا، فهو في قراءة منطقية، يبدو توجساً محسوباً عليه، ليس له من هدف سوى إخفاء رغبته المُقنَعَة في الحلول في الآخر عن طوع منه.

وحتى نتحقق من تلك الرغبة، سوف ننبش في حيثيات الأوراق الأخرى التي يعتمدها سليم كفنان وناقد معاً، والتي تتمثل في أحد أوجهها، في قيامه على شأن فعالية دولية بحجم بينالي القاهرة الدولي منذ قرابة عقدين كاملين تواترت عليه أشكال شتى من تجارب الفن الغربي والأمريكي. مروراً بتبنيه لقاعات إخناتون، وقد كانت حتى عهدها القريب، قبلة لاستعراض تلك التجارب النوعية، الرسمية منها وغير الرسمية، ولعل تلك الأوراق هي من دفعت به في الآونة الأخيرة إلى موقع الإشراف العام على متحف الفن الحديث بالقاهرة، باعتباره أحد الحصون التي تختزن تاريخ المشهد الفني المصري المعاصر.

بالنتيجة، كان على من يستعرض خطوات سليم أن يدرك موقفه من مفاهيم الحداثة وما بعد الحداثة، ليكتشف أنه موقف متجانس مع رؤى الرأسمالية ومجتمع الميديا الجديدة، حيث حفلت دورات بينالي القاهرة منذ نشأته بعديد من الأسماء التي قدمت تجاربها المُفارقة، والمُنفلتة مثلما يصرح في إحدى مقالاته الأسبوعية (*****). وهو أيضاً الشخص ذاته الذي يتوجه إليه كل إصبع يشير بالإدانة، حال اعترفنا بأن اقترابنا من الآخر إلى هذا الحد، إنما يمثل نوعاً من الإدانة لعلاقتنا بالشكل الفني الوافد والمُؤثر، تبعاً لإقرار نجيب في موقفه

النقدي من سليم. المُفارقة في هذا الأمر، أن سليماً سيظل أيضاً نموذجاً للأشخاص الذين يجب تحيتهم اعترافاً منا باختزالهم لتلك المسافة المُمتدة بين الشرق والغرب.

ففي مُتفرقات من كتابه (شاهد عيان على حركة الفن المصري المعاصر)، يمكن أن نلاحظ ميله للتمرد على القوالب الجامدة، ومن ثم حماسته لكل خطوة تبدي انحيازها للتجديد. ليس غريباً إذن أن يصف جورج حنين وكامل التلمساني «بالمحاربين الأشداء الذين لا يتملكهم أي خوف أو حذر من جراء استخدام عبارات فظة وقاسية، إذ أخذوا يحاربون ذلك التابو أو بمعنى أدق الوثن الذي ملك على محبي الفنون شغاف قلوبهم لأسباب عديدة، إذ كان عليهم أن يغيروا وأن يزيحوا ما كان يعتبره الناس في الفن قدساً لا يُمس»[٢٨]. وفي موضع آخر من الكتاب نفسه يُقرن التجريب بالثورة على التنميط، وهو الأمر الذي تبنته جماعة المحور، والتي قدمت برأيه « للحركة الفنية المصرية مبادرة جريئة في صنع الفن، إذ إنها كسرت القوالب كسراً وقطعت الموصول أوله بآخره وأضرمت النار بين تجارب الفنانين وجعلت الجميع في حالة بين السباق المحموم في جانب والإحجام الرافض في جانب آخر»[٢٩].

لذلك كان سليم أحد الأعمدة الأساسية التي تستند عليها، حقاً، تجارب الشباب في صالونهم السنوي، والتي تحمل على جناحيها الغث والثمين في آنٍ. لقد حفل هذا الصالون على مدار دوراته بكثرة من الأشكال الفنية والتجارب التي دعت نجيب إلى وصفها بأنها صفعة على وجه المتلقي. بالنتيجة صارت كتابات الأول بنظر الثاني هي «الأكثر خطورة في تأثيرها على أجيال الفنانين الشباب الذين قد يجدون فيها تأصيلاً نظرياً لاتجاهات تشجعهم عليها أجهزة الدولة المُختصة بالفنون التشكيلية، خاصة صالون الشباب السنوي، الذي تكرس

خلاله الأعمال الفنية ذات الاتجاهات المخاصمة للواقع والموروث والهوية، مما يطلق عليه الأستاذ سليم ثوابت الدنيا القديمة وتخصص لها الجوائز المالية الضخمة والبعثات إلى أوربا»[٣٠].

لعل فيما سبق تأكيد أن نجيب يقع في الطرف الآخر من سليم، حتى إنه يُبدي حرصه على الاستشهاد النفسي، لأجل تفعيل علاقة الفنان المصري بهويته المصرية والعربية، أي بالأحرى التحصن ضد موجات المد المُغرق، أحياناً، تهتكه وابتذاله وتسطحه، والذي أسهم في تشظي رؤى الفنان المصري، وخاصة الشباب منه.

لدى نجيب نوع من الاستغراق في مضامين الهوية والتراث والأصالة، والتي تعني عنده بروز الشخصية في كامل تجلياتها، بينما تعني عند سليم زمناً يجب عدم التوقف أمامه طويلاً. فما يهتم له سليم فقط هو «أصل العمل الذي يكشف عن أصالة الفنان، ومن ثم بات مُعارضاً لكل مُستخدم لشعار الهوية والخصوصية – وتبعاً له – فإن القديم الذي يسمونه الهوية والخصوصية ليس بأصل ما دام التغيير فيها مربوطاً بنهاية التجربة الزمنية»[٣١].

ليس لنا الآن، محاولة التوفيق بين نظرتين مُتعارضتين، إلا أننا سوف نبدي انحيازاً لموقف نجيب من بعض التجارب المُنفلتة، والتي حظيت باعتماد سليم لها، من واقع مسؤوليته الوظيفية في المؤسسة الرسمية، ومن بعد، باعتباره ناقداً يمتلك الأعمدة والمساحات في الدوريات الأسبوعية، كي يُسطر قلمه لأجلها، ما يتفق مع آرائه. ومن ثم ستظل كتاباته بنظر نجيب «غير مُكتفية بالتبشير لذلك المُتغير، بل إنها تسعى ما وسعها الجهد لصرف اهتمام الفنان المصري والعربي عن الالتزام بأية رسالة أو دور أو ارتباط بالواقع والمجتمع، إضافة

إلى سعيه إلى تفكيك كافة المواضعات القيمية المُتفق عليها حول كل ما له صلة بالماضي والتراث والتاريخ، وإلى تجزئتها وتشظيها بعيداً عن تكوين حصيلة معرفية للفنان ولمتلقي فنه، وعن تكوين وجدان مشترك للجماعة وذائقة جمالية تقرب بين أفرادها.. مثلما تسعى إلى إلحاق الحركة الفنية (المصرية على الأقل) بنظام العولمة المشكوك في نواياه»[٣٢]. وربما لن نتخلى عن انحيازنا السابق لنجيب فيما ذهب إليه، إلا أننا قد نتوقف لحظة لتأمل ما جاء في الفقرة السابقة. فثمة خلط نستشعره، وهو يشمل بحديثه كافة التجارب الطليعية، والتي تضع الموروث الثقافي والفني خلفها، وهي نتيجة لن تتسق مع بداهة التحولات التي طالت المشهد الفني العالمي. من طرف آخر قد يبدو لنا أن جمعية أصالة للتراث والمعاصرة، لافتة يضعها عز الدين نجيب على صدره، مُوثقاً فيها قناعته الشخصية حول ضرورة عدم مُبارحة تلك المنطقة إلى سواها. وكأنما به لم يزل يتعلق بأهداب حس اشتراكي ترك بصمة على أفكاره عن الفن والحياة، وجعله، غالباً في موقف الرفض لأية خيوط تصله بمجتمع رأسمالي يضع حرية المرء موضع التابو، ويحتفي بالمدهش والجديد، بغض النظر عمن تحقق للمرء من إيجابيات أو لما لحق به من سلبيات في ظل هذا النظام.

بالنتيجة، يغدو ما أشرنا إليه من قبل، حول وجود أيديولوجية مُحركة وفاعلة، حجر الزاوية الذي يُحدِّد الاتجاه لدى هذا وذاك سواءٍ بسواء، وهو أمر ربما يكون مفيداً في مجال النقد، غير أن فائدته تظل مُعلقة في فراغ ميت إنْ لم يُكتب له التماس الحيدة والموضوعية في كل وقت. ولعلنا ننتهي إلى أن مثل هذه الأيديولوجية على ضرورتها تحدِّد اختيارات الناقد لموضوعه النقدي ولطريقة تناوله، بالقدر الذي يجعل من مُمارستها سُلطة مُوجهة باتجاه الفنان والمجتمع في وقت واحد.

٧

يظل الحكم على قناعات سليم وآرائه النقدية، بميلها إلى انطباع عابر قد يصدر عن نزق أو هوىً منه، أمراً نسبياً، فهو المُتمرس والعارف بخبرته أين موقع القدم من المسافة بين الماضي والحاضر. بيد أن حكمنا هذا ليس مُكتملاً، كون الاختيار أياً كان، قد يلتبس أحياناً بالهوى، ويخضع لأيديولوجية المرء وقناعاته وتوجهاته. هو الأمر الذي له نصيب في اختيار سليم لأسماء الفنانين الذين ذكرهم في متن كتابه الأخير (شاهد عيان على حركة الفن المصري المعاصر)، ثم في اختياره لرشا رجب كواحدة من فنانات جيل ما بعد الحداثة، ممن يتميزون بوضوح رؤيتهم الفنية، وأخيراً، موقفه المتناقض من تجربة منير كنعان.

ففي فصول كتابه هذا، يُعدِّد سليم الأجيال التي تعاقبت وتزامنت، مثلما يُعدِّد الأسماء التي تميزت بما قدمته في المشهد المصري. بيد أنه في أكثر من موضع، تبدو لديه شبهة تعمد في إسقاط بعض الأسماء من ذاكرته، ومن ثم من ذاكرة الوعي الجمعي والمشهد الفني في مصر، فيعبرها في تجاهل لوجودها، وهو الأمر المُحير الذي يجعلنا نتساءل عن تجاهله لعادل المصري وعلي عاشور ومصطفى عبد الوهاب وعبد الوهاب عبد المحسن وميرفت السويفي ومدحت نصر وعادل السيوي ومحمد عبله وألفونس لويس وشادي النشوقاتي وآمال قناوي وجمال عبد الناصر وكاتب هذه الدراسة، من أجيال الستينات والسبعينات والثمانينات. إذ إنه وقد ذكر أحمد رفعت في سياق ممن «أعطوا رحيقاً لسنوات العمر وسنوات التجريب، وجعلوا من الضفيرة التاريخية في الفن المصري الحديث منهجاً وسبيلاً»[٣٣]، كان لابد له عندئذ من ذكر محمد أبو النجا، لأن الثاني بحسابات التاريخ هو الأسبق وربما الأبرع أيضاً، في تقديم عجائن الورق في شكل فني جديد وغير مألوف في قاعات العرض. ثم هل تبدو له قيمة زكريا

سليمان ومعتز الصفتي وهيام عبد الباقي ومحمود المنيسي ورحاب الصادق وهديل نظمي وهويدا السباعي وفاطمة عبد الرحمن وغيرهم ممن أتى ذكرهم في كتابه، أعلى قيمة من الأسماء التي تجاهل ذكرها؟

في الأفق ثمة إشكالية تجعل الاختيار غير مُحصَّن ضد الهوى الشخصي أحياناً، مما يُفقد مثل هذا الكتاب بعضاً من مصداقيته لدى العارف ببواطن الأمور. وربما هو الأمر الذي جعله في السياق البلاغي لطرح متنه، يصوغ جملته الخاصة بجماعة التجريبيين بما يشي بعدم أهمية هذه الجماعة الفنية، أو تأثيرها في المشهد الفني(******).

في موضع آخر من الكتاب نفسه ، يقول سليم وهو بصدد تقييمه لتجربة كنعان، «ولعلنا نتوقف هنا عند نموذج لفنان ثوري من بين هؤلاء مثل كنعان. فما أن عرض كنعان في أول الستينات الأخشاب المحترقة، وحلوق النوافذ القديمة، وقطعا من الزجاج، والزلط، والخيش، ورؤوس المسامير، بما في ذلك الغربال الشهير، على حوائط قاعة العرض، حتى قلب الموازين جميعاً رأساً على عقب، وترك الناس حيارى بين مُصدق ومُكذب، ووقف الفنانون والمثقفون مشدوهين أمام ذلك الغامض الغاصب لخيالهم. وأما هو – أي كنعان– فقد انخرط في رحلته الطويلة الكولاجية وكان كعادته متزامناً تماماً مع أقرانه في الغرب...أنتج كنعان مئات اللوحات التي كشفت عجينته الأخاذة الغنية بالتنوع، والتضاد، وبإعادة صياغة جماليات السطح. كانت تجربته المهمة تلك إجابة جديدة في مواجهة التجريدية التعبيرية التي عشقها في الأربعينات. كان يأخذه الروع خشية الوقوع في نموذج النمط. وفي الثمانينات وحتى التسعينات أخذ كنعان يتأمل الصناديق الآتية والراحلة عبر بواخر البحر كيف تُفتح وتخرج منها لفافات الورق الخشنة المعرجة. كان يلمسها ويضغطها باحثاً عن أسرارها

الحسية الدفينة، بينما أصابعه تغوص في فراغها الداخلي، فتذكره التكسيرات وصوتها المُدغدغ، بلذة الخبز المُحمّص»[٣٤].

إذن، ففي تجربة كنعان من أجنّة التميز ما يجعلها شجرة خضراء على امتداد المواسم، إذ تتزامن مع أقرانها في الغرب. بيد أن حدود التميز المقصود لا تقف عند تواريخ البدايات والنهايات فقط، لأن الإبداع يضع الاكتشاف كحجر أساس، فالفن كما يذهب سليم «هو تعرية بصرية، هو ذاك المُلتبس في الغامض الذي لا يمكن لمسه، وهو ذاك المُحتشد في الخيال، وفي المُحتمل»[٣٥]. وبدورنا نؤكد أنه الشيء عينه الذي جعل بيكاسو وبراك يتقدمان سوياً طابور التكعيبية الطويل وأنه يحمل الرغبة ذاتها التي حركت مانيه باتجاه كسر نمطية الشكل الطبيعي، وهي عينها التي حدت بكاندينسكي إلى احتراف مجاهل التجريد بغتة. لذلك، كأننا بحاجة إلى إعادة قرءاة سليم في صفحات أخرى لندرك أن ثمة تقييماً آخر لذات التجربة، إذ أن كنعان «كان في مصر قد بدأ - تجاوزاً- الفن الفقير، وجعل من الأخشاب القديمة، وحشوات الشبابيك بعد احتراقها، وحصوات الأحجار، والخرز الرخيص، والأسلاك المُمددة والنفايات، إلى غير ذلك من المواد، وجهاً موضوعاً للصورة. وهو تَصوَّر أن الفعل حدث، وأن هذا الحدث تراتب مع جوهره فجعله (وجوداً غير مسبوق)، غير أن الحال ما كان يبدو على مثل هذه الصورة، إذ لا يكفي أن يضيف الفنان إلى المُنتج المرئي من ذاته حتى يغير الشكل، بل عليه أن يُجَزِّئه تجزيئاً حتى تتوالد بنياته من ذاتها، ذلك أن تحرّف الأجزاء موجود على امتداد شيئيات الأصل الفني الذى نقل عنه. وكان السؤال هو من أي مصدر استقى كنعان رسماته المُجسمة (الفقيرة) تلك؟ من وحي أية ثقافة كاشفة، أو مُبادرة أو مُتبيئة، أو جاهزة، أو حتى من أي زمان مُجرَّب من معارفه؟ إن الجواب لا يساعدنا على اقتفاء أثر الثقافة عند كنعان، ولكن البرتو بوري Burri كان قد بادر. وكان يملك المنطق الدافع، والسبب الذى لا يجعل منه شبيهاً لأحد»[٣٦].

ولعلنا، نسأل بدورنا أين يقف سليم – حقيقة – من تجربة كنعان؟ فإنْ كان البرتو بُوّري Burri يملك السبق في الأصل المُكتَشف، كان كنعان صدى يتردد في أجواء مصرية تعودت النظر إلى أعلي الخارطة، مما أضحى سبباً في تعدد الأشباه وتكرارها، وهي النتيجة التي تنال من بكارة التجربة – أياً كانت نتائجها– لحلولها في الآخر، حد الاستغراق الذي قد ينتهي بالتنميط أحياناً مثلما فعل صلاح طاهر على امتداد أكثر من ربع قرن. ندرك أن الفن الفقير المُشار إليه هو أحد النزعات التي تولدت في الغرب، بينما إطلالتنا الدائمة لأعلى قد أتت بكل مُستجد، وهو الفعل الذي مارسته التجربة المصرية منذ بدأ عصرها الجديد. لذلك سيكون الطرح غير متوافق إنْ هو نزع نحو استلاب الآخر حقه في الريادة، ونزع في آنٍ حق الفنان المصري في إمكانية تجاوز (الجغرافية) التي تحدث عنها سليم في كتابه (سبع مقالات في الفن).

فهل توافق كنعان هنا مع مصريته التي ينادي بها نجيب، وحقق من ثم هويته وأصالته التي لا يفتأ سليم يستلبها منه لصالح ألبرتو بوري؟

في مشهد مُماثل، يتحدث سليم عن رشا رجب حديث العارف والخبير. وبحسب نصه، فإن رشا رجب «فنانة موهوبة من الشباب في مصر، ما إن بدأت حتى تصدًرت مواقع في طليعة الحركة. بعد عدة عروض ناجحة كنا نعثر في صورتها الفنية على شيء هو (أصل). هل كان ذلك يعود إلى – نوبيتها – من أقصى الجنوب المصري؟ إذ يعتَبِر النوبي نفسه ملكاً تاريخياً، ومن ثم فهو يملك قدرة الصناعة. بعد زمن توقفت جزئياً خشيه النمط، وإذا بها تنخرط في دهشة غير متوقعة في بيرفورمانس لمحمود سعيد. طَبَعَتْ لوحة المدينة التي أنجزها عام ١٩٣٧ في العقل الفاعل، وهي تضم النساء الثلاث اللاتي أحبتهن، واللاتى أقام محمود سعيد لكل منهن رسْمةً واحدية تعبر عنها، فإذا هى (نبوية) الجالسة

على الكنبة البلدية، ثم هي الجالسة على حافة الشرفة إمرأة في الرداء الأزرق، ثم إذا هي الجالسة على الكرسي، وقد أطلقت ذراعيها عند كتفيها وأحاطت بجسدها لا تحيد. نزعم دون يقين أن رسْمات محمود سعيد لم تكن سوى (مخلوق) لم يسبق إليه أحد. أي أن تلك الرسْمات كانت تحتاط بجوهرها، وتتموضع بشيئيتها - يعني كانت على أغلب ما نتوقع (أصلاً) أملى وجوده غير المسبوق. فلو تذكرنا الجيوكونده مثلاً، فلعلنا نملك بذلك أصلين بينهما خمسمائة عام. أما الذي فعلته رشا رجب فهي أنها أقامت من الأصل أصلاً. أي أنها نصبت وجوداً في ذاته. وجودٌ ينطوي على شيئيةٍ لم تخطر على بال محمود سعيد. هِي جَسَّدتْ الشخصيات الثلاث، وأقامت جوهرهن من أشيائهن، ولكنها حين غادرت رقعة البيرفورمانس نفضت الشخصيات الثلاث عن كاهلها، وراقبتهُنَّ لأنهن زمن متزَّمن، ووجود مُتهيئ للعدم. فهي بذلك جعلت من الأصل أصلاً فنياً في ملاقاتها لرسمات محمود سعيد، ورفض انصياعها لشروطه، وبذلك جعلت صناعة البيرفورمانس صناعتها وحدها وبذاتها، فليس في الغرب على ما أتصور من يملك تفسيراً مغايراً لذاك الذي هو (أصل) في الفيديو بيرفورمانس الذي صنَعته»[٣٧].

لسليم الحق كاملاً وغير منقوص، في تقييم تجربة رشا رجب، بيد أن طلقة الرصاص التي أطلقها في بحثه عن أصل العمل الفني وتشابهاته لم تصِب مركز الدائرة تماماً. إذ إن نساء محمود سعيد كن في أصلهن، رسمات ملونة، في ثلاثة لوحات لا تجتمع فيهن سوى حالة مُتأصلة في أسلوبيته التي تعتمد التلوين والتحوير، ما خلق لنموذجه حالة هي أقرب للأسطورة، أو الواقعية السحرية بمنطق اكتشاف الأدب اللاتيني عند جارسيا ماركيز. بينما يغدو البيرفورمانس الذي أدته رشا رجب، مُرتكزاً على بديهيات نوعية لفن آخر يستقي مادته من فن المسرح. عندئذ يغدو التلقي لكليهما غير مُتحد في بؤرة. عنينا الإشارة هنا إلى أن (نبوية) عند سعيد إنما يتجذر اكتشافها في لوحة مسندية ملونة، بينما تغدو

عند رشا رجب، مُتكلفة عبر أداء مُمسرح، يبتعد عن سكونية اللوحة وعن كيفية تلقيها.

سوف يظل التكلف هذا، رهناً بقيمته التي لابد له من الانفصال عن أية مقارنة مع محمود سعيد. ومن ثم فإننا نتساءل: إنْ كانت أنسنتا رشا رجب بأدائها المُمسرح حالة محمود سعيد؟ أم إنها استطاعت حقاً أن تفرز من لدنها نموذج آخر من (نبوية) لا يخاتلنا فيها ظل محمود سعيد، ليتأكد التزمن بين أصل وشبيهه؟

ما نعتقد به أن حضور (نبوية) سعيد في أصلها كان مُتوافراً ما جعلنا في حالة فصل حسي ووجداني مع ما قدمته رشا رجب في أدائها المسرحي. بالنتيجة، لن يكون هناك ما قرره سليم حول خلق أصل من الأصل، أو أن صنعة رشا رجب قد تخطت حاجز الجغرافيا لتصنع لنفسها تاريخاً مُميزاً في فن الأداء.

إذن، يضع سليم رشا رجب بمواجهة حتمية مع آخرين، خاصة وهو يُرجع تجارب فنية لأسماء مثل حامد عويس والسيوي وآدم حنين وأحمد مصطفى والنجدي ومحمد عبله وعبد الوهاب مرسي وطه حسين وآمال قناوي وصباح نعيم وعمر النجدي وعماد أبو زيد، إلى أصول في تجربة الآخر، لعلها تصل حد التطابق مع فنان أوربي أو ياباني. إلا أنه يبدو مُحقاً في ذلك، اعتقاداً منه ومنا بأن الأستاذ الذي يستهلكه الشرق ببراعة، هناك. إنه الأمر الذي دفع به إلى التساؤل: من نحن الآن؟ وهو بصدد تعرية التجربة المصرية من أصولها، خاصة لدى من استعرض أسماءهم في متن دراسته المعنونة (مداولات في الأصول وفي الأشباه)، والتي يذهب فيها إلى أن الفنان الشرقي «قد اختار تلك المتواضعات التي تقيم الاتهام لإبداع الغرب ليبرر شرعنة العودة للقديم، وللتراث، وبذلك

فإنه يعود إلى «مخاض مزيف»، وبينما هو يفعل ذلك إذا به ينقسم إلى صنفين كلاهما متواكل عند الحافة، وكلاهما يستسيغ الخطر تحت غطاء التحديث واثبات الوجود دون وجه حق»[٣٨] سوف ندرك ما يعنيه سليم بالمخاض المزيف ونحن نطرح مقابلة مع نهج نجيب ومن يحذو حذوه مثل أحمد مصطفى والنجدي، إلا أن الزيف ذاته قد يطول من هم تسابقوا في اقتباس الفيديو آرت والفيديو أنستاليشن، والانستاليشن وفن الأرض والتربيط والوصفية الجديدة، والتي هي حسب وصفه «تقيم الانطباع الأول – أي مدرسية الصورة–، والبيرفورمانس، والفيديو بيرفورمانس... كان ذلك وما يزال من بين حماقات محاولة إثبات الوجود، أي محاولة إقامة نُصب فى الصورة على نفس تقنيات وتكنولوجيا الصورة الفنية في الغرب، أو ربما يزيد، بل ولربما تحت إمكانيات ثراء متاح في بلاد العرب يسمح بتوفير ما يحتاجه الفنان الشرقي من عناصر تكنولوجية إضافية للتحدي من خلال الصورة التي يتصور أنه صنعها»[٣٩]. وكأنما به ينفي فعالية التجريب وحرية التناول مُتكئاً على أن تجربة الغرب مُتجذرة في صنعتها من خلال «الاقتصاد والصناعة وتكنولوجيا الطباعة والعلوم المادية والإرادة الفاعلة، وسؤال اللماذا؟ فضلاً عن البنية البشرية للعقلية الحضرية.. فالمسافة مستحيلة– بنص سليم – ما يعني أنه لا لزوم لفكر تطرحه مُعاكسة الحقيقة. أي مُعاكسة الجوهر الذى صنعته الصورة الأصلية»[٤٠]. والأمر كذلك، كان جديراً به أن يخلق أزمة في الرؤية وفي التلقي معاً، وهي نتيجة يبدو الصواب في جانبها غالباً، إلا في حالة واحدة، ربما تتمركز في خلع صفة الأصل عن الفنان الغربي، وحصرها في مُكتشف هذه الاتجاهات والأساليب الفنية، فقط، دون الآخرين من أبناء جدلته.

ولعل وصف سليم للأشباه التي لا تفتأ تحاكي الأصول، ينطبق على تجربة رشا رجب، حتى أن يصنع مواجهة بينها وبين الآخرين، يتبلور في تأكيده

اكتشافها أصلاً مُؤسساً على أصل سابق لمحمود سعيد في رسماته لنموذجه الأنثوي. ومن ثم فهو يعتمدها كفنانة عبر نوبيتها، وكأنما به يختزل الإبداع في انتماء لبقعة جغرافية، وهو رأي مُثير ومُحير، أن يخلق الجنوب من أهله عباقرة وفنانين، طالما أن الإبداع لم يعرف ذات يوم، مثل هذه التقسيمات التي تجعل من النوبي نفسه ملكاً تاريخياً، يملك قدرة الصناعة والاكتشاف الذي لا يُبارى. فإنْ نحن ذهبنا معه فيما يعتقد، أضحى كل أهل النوبة فنانين، بقامة رشا رجب.

في الجهة الأخرى يطرح نجيب أحد نماذجه التي تتفق مع اختياراته في مقال ينال بالأساس من المؤسسة الرسمية قبل أن يغدو مقالاً في نقد تجربة فنية. ومن ثم فهو يمجد نموذجاً يستلهم عمله من جملة من فناني مصر يركنون إلى التعامل مع الواقع المصري بعين تتمحور حول السلس والمقروء الذي يصافح رغبة المتلقي وذائقته من أقرب خطوة، حتى إننا نتبين في طه القرني امتداداً ممقوتاً لكل من حسني البناني وفؤاد تاج الدين وغيرهما.

يبدو هذا جلياً في مقالاته التي تشدد على الهوية والأصالة والرجوع إلى حضارة الفراعنة وتراثنا الإسلامي، لنعيد تاريخاً إلى النور مرة أخرى بينما هي في الواقع أضحى تراثاً، لا يقبل تنميطه ونمذجته في أعمال فنية تنتمي للألفية الثالثة. يبدو ما يرغب فيه نجيب بعيد المنال، كونها رغبة بحاجة إلى حساسية جديدة أقرب لحساسية العباقرة.

بظن نجيب أن الهوية والأصالة، التي شرع يواجه بها سليم في مواقف كثيرة، قد ترمي بظلها على طه القرني فتخلق منه نموذجاً مُفارقاً، أو بالأحرى تتلبس أعماله الفنية التي تجاور فيها المضمون مع الشكل الفني، في إصرار منه على تجاوز «ما تفرزه مهرجانات الفن الحديث في الغرب تعبيراً عن حالة

ثقافية معينة، وبعيداً عن ثقافتنا ومزاجنا الفني»[٤١]. ولهذا كان طه القرني «رساماً مصوراً يملك مهارات عالية ومعرفة بالقيم المتعارف عليها لفني الرسم والتصوير، وحسبه من الحداثة والتجريب أن يستخلص من الطبيعة لحظة المفارقة المدهشة بداخل تكوين فني لم ينتبه إليه أحد قبله. أو أن يقتحم مناطق التجمعات الشعبية الحافلة بالبيع والشراء والكفاح والذكر لله على خلفية من ملامح البيئة الثقافية والتاريخية. أو أن يطل على العالم الداخلي للأسرة الشعبية الفقيرة وهي تحيط بالطبلية قانعة بحد الكفاف وبفيض من التراحم والتلاحم والمشاعر الإنسانية. أو أن يستخرج من وجوه الكادحين والمحرومين والذاكرين والصابرين معاني تعكس قدرة المصري على المقاومة ومواصلة الحياة. أو أن يصور لحظة فارقة من تجليات الطبيعة أو باقات الزهور، ويعالج كل هذا بأسلوب واقعي مباشر»[٤٢].

ولنا أن نسأل نجيب: أليست كل اللحظات المُفارقة المُدهشة التي تتزاحم في الطبيعة، قد مست شغاف القلب عند فناني الأربعينات والخمسينات وما تلاها؟ بل أين يقع الجزار في لوحته (الكورس الشعبي) التي أفضت به إلى محاكمته؟ وأين (المجنون الأخضر)؟ ثم أين تقع أعمال ندا وقد تقابلت مع جوهر الشارع المصري وليس قشرته، رغم احتفائها بالجنس والجسد الأنثوي؟ ثم أين حسن سليمان وإنجي أفلاطون وحسني البناني وتحية حليم وفؤاد تاج وكامل مصطفى ومحمد القباني وعويس وزينب السجيني وجمال السجيني وأحمد عبد الوهاب ورباب نمر ومصطفى عبد المعطي وسعيد العدوي؟ فإنْ أجيزت لنا استعارة سليم، صرنا نذكر بحديثه عن الأصول والأشباه.

لقد ترك هؤلاء تاريخاً قد نتفق معه أو نختلف على قيمته، إلا أن ثمة أعمالاً في الذاكرة لا تُمحى، رغم قناعتنا بتجاوزنا إياها زمناً وفكراً، وكأننا لا نتحصن

ضدها بقدر اعترافنا بقيمتها كمرحلة عبرت التاريخ منذ عقود. ما يراه نجيب مُدهشاً هو التفاف الأعين حول المقروء فقط، ومن ثم فهو يرتفع بقيمة طه القرني الذي تعمد اختزال أعماله في لوحة واحدة تمتد بطول ثلاثة وعشرين متراً، وفي أخرى بطول اثنين وثلاثين متراً. في هذا المقام هل يحق لنا الإشارة إلى جيرنيكا بيكاسو؟

يعترف نجيب بسقوط القرني في اختبار ذكائه الذي أدى به إلى الإصرار على أبعاد عمل فني يضمن له مكانة في موسوعة جينيس للأرقام القياسية. ويظننا أن بيكاسو لم يك يعنيه هذا الأمر بقدر رغبته في التعبير عن مأساة بلدة صغيرة بقلب إسبانيا التي ينتسب إليها. ينال مثل هذا الاعتراف من قيمة العمل الأوحد بعدما فشل في بنائيته، اكتفاءً من القرني بتكرار المشهد في عمل هو أقرب لكادرات الفيلم السينمائي الخام.

وبينما هجر أهل الواقعية الاشتراكية مهجعهم إلى حضن آخر، مُتخلين عن قاموسها الفلسفي الذي طالما أكد ضرورة «أن يكون الفن في متناول الجميع، وأن يستمد موضوعاته من الحياة اليومية للجماهير، ويعكس مختلف مظاهرها ونضالاتها»[٤٣]. لصالح ما قدمته البرسترويكا من انفتاح مُباغت على الآخر الأوربي والأمريكي. فإن نجيب لم يزل يحتفي بموالد طه القرني في شوارع مدينته، مُتغافلاً عن انتمائه لنهج ولى زمنه أو شارفت فلوله على التواري في ظل التاريخ.

VI

يصنع الناقد نجمه على غرار قناعته الشخصية، حتى أنه لا يتردد أحياناً في نبذ اليقين بالآخرين. بينما يتعدى النقد الفني البراعة في اقتناص مصفوفات

الكلمات، أو تسجيل الانطباع العابر، طالما كان معياراً لصنع الجمالية التي تسود إنْ صح قانونها. بل والأجدر به عبور القناعات المُتكلسة إلى حيث تكون البراحات الجديدة غنية برؤاها، ومُبتعدة عن أية تراكمات نظرية، وكأنما بها تستعيد السؤال التقليدي: ما هو الفن؟ فتضع الناقد على المحك دوماً.

لذلك، يظل الخطاب النقدي أمراً أكثر حساسية وأكثر عمقاً ممن نتوقع منه، لأنه يقدم لنا الحاضر وعينه على مستقبل المشهد الذي لا يهدأ ضجيجه وصخبه ونفوره من التنميط. ومن ثم يجب عدم التغافل عن تأثير فلسفة ترقد في الضد، وعين تسترق النظر للمتواري، فتتحرك بؤرتها في تطلع. عنينا أن الناقد في نقده قد لا يطرح سلطته للنقاش، وهي سلطة تتوزع يمنة ويسرى، فإنْ طالت المتلقي، كان لها حسابات أخرى مع الفنان وما يُنتج من شكل إبداعي. إلا أن للأخير من السطوة والسلطة أحياناً ما قد يُعطل هذه الحسابات أو يُفقدها شرعيتها. بالأحرى يبقى للعمل الفني قدرته على تغيير وجهة النظر الأخرى فيه، بما يبدد أية قناعات قد تبدو ثابتة ولا تعرف المرونة.

يحمل تاريخ الفن والجماليه نموذجه الرصين، على أكتافه، وهو مُتعدد، مثلما نتبينه في التأثيرية والدادا مثلاً، وقد جوبها بالنفور والاعتراض، حتى أنْ وصِّفت الأخيرة بالفن المُنحط، الذي يتعارض والذائقة السائدة آنذاك. يعني هذا أن ثمة تحول يجمع الرؤية الفنية بزمنها، في مسار حتمي، ليبدو القبول بالرؤية المُفارقة ضرورة، ليس باعتبارها نقطة بدء، بل نقطة في مسار يتقدم إلى الأمام بغض النظر عن حجم ما يوضع بين أيدي المجتمع.

ما يتضح من مقياس الناقدين أحمد فؤاد سليم وعز الدين نجيب أن تحرك كل منهما يُعري داخله، أو بالأحرى فكره وبنيته المعرفية وانتماءاته الأيديولوجية.

عنينا أنهما ابنان للقرن الماضي الذي تسرب قبل حقبة جديدة من الألفية الثالثة، وعلى حين شهدت حياتهما تواتراً كثيرة في صورها وتقلباتها، تثبت كتابات كل منهما أن الاختلاف خصيصة إنسانية أصيلة، مريضة ومُعافية في وقتٍ واحد. إلا إنه اختلاف يقبل بزحزحة مستواه أو درجته ومن ثم في مُعطاه الجمالي وحكمه النقدي.

ما سبق يكشف أن سليماً يتعامل مع الراهن، وفق نظرة لا تخفي المُحاباة أحياناً، ما يجعلها تسقط في مغبة المنكور على قلم يصنع هويته بحكنة المُتمرس والخبير بتفاصيل المشهد. بينما ما يبديه نجيب هو أكثر ميلاً للتحفظ، منه لتأمل النتائج وفق سياقها المعرفي والزمني، رغم اتصافه أيضاً بالحنكة والتمرس وخبرة الكتابة النقدية.

لذلك، فإنْ أتيح للناقد سلطة ممارسة ذاته ومعرفته وأيديولوجيته، كان في طرح أحمد فؤاد سليم وعز الدين نجيب مثالاً للتباين بين رؤيتين، ونموذجاً لكيفية تحريك سلطة النقد والناقد على أرضية لا تعترف سوى بمساحة امتلاكها لبراهين وأدلة قد تؤدي أحياناً إلى الخصومة، تأسيساً على نبذ حجج الآخرين كما أشار ستولينتز سابقاً.

ما يبقى للتأكيد عليه هو سلطة الناقد وبراعته في صنع نموذجه الشخصي. ولعل مثل هذا النموذج يتطوح بين شخصيتين، أولاهما الناقد عينه، وثانيتهما الفنان محل الكتابة، إذ يؤكد الأول وجوده من خلال إحلال ذاته في تقييم الثاني. فإنْ ارتفع به مرتبة كان بمثابة تأكيد لما هو مرئي له، ومخفيٌ عن الآخرين. وإنْ هوى به كان تقييماً يضعه – غالباً– في مصاف غيره من نقاد الفن.

الهوامش:

١ – د. شاكر عبد الحميد: العملية الإبداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ١٠٩ – يناير ١٩٨٧، ص ١٦ .

٢ – عز الدين شموط: ١٩ – ٢٠

٣ – خليل قويعة: في تكوينية الخطاب النقدي – تداخلات في المنهج، ضمن كتاب النقد والإبداع – رؤى في التشكيل، دائرة الثقافة والإعلام – إدارة الفنون – المركز العربي للفنون، الشارقة، ٢٠٠٦ ، ص ١٣٠.

٤ – راجع في هذا الصدد كتاب جيروم ستولينتز: النقد الفني – دراسة جمالية وفلسفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٥ – جيروم ستولينتز: مرجع سابق، ص ٥٧١ .

٦ – جيروم ستولينتز: مرجع سابق، ص ٥٧٠ .

٧ – خليل قويعه: في تكوينية الخطاب النقدي – تداخلات في المنهج، مرجع سابق، ص ١٢٩ .

٨ – جيروم ستولينتز: مرجع سابق، ص ص ٥٧٠ – ٥٧١ .

٩ – مارك روسكل: معنى تاريخ الفن، ترجمة فخري خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ٢٠٠٣، ص ص ١٥– ١٦ .

١٠ – مارك روسكل: مرجع سابق، ص ١٥ .

١١ – مارك روسكل: مرجع سابق، ص ص ١٣ – ١٥ (بتصرف).

(*) يكتب أحمد فؤاد سليم في العديد من الصحف والدوريات مثل صحيفتي الوفد والقاهرة، والدوريات الأسبوعية والشهرية مثل مجلة أدب ونقد، ومجلة أخبار النجوم، وغيرهما من الدوريات العربية والأجنبية. بينما له كتبان في النقد الفني فقط هما «سبع مقالات في الفن» ١٩٩٩، و«شاهد عيان على حركة الفن المصري المعاصر» ٢٠٠٨. بالإضافة إلى كتابة مقدمات كتالوجات المعارض الهامة لبعض الفنانين المصريين مثل احمد نوار، وكذا نشر بعض كتاباته على المواقع الإلكترونية مثل موقع «التشكيليي». أما عز الدين نجيب فهو يُكاتب الصحف والدوريات المصرية والعربية مثل صحيفة القاهرة، وبورتريه، ومجلات أدب ونقد، والعربي، ودبي الثقافية، وغيرهم وله من الكتب في النقد الفني «فجر التصوير المصري الحديث» ١٩٨٥، و«التوجه الاجتماعي للفنان المصري المعاصر ١٩٨٧، وستائر الضوء بالمشاركة ١٩٩٦ وأنشودة الحجر ١٩٩٩، وفنانون وشهداء ٢٠٠١، والإبداع والثورة ٢٠٠٣، ومحمود بقشيش ٢٠٠٧، وموسوعة الفنون التشكيلية ٢٠٠٧.

١٢ – جيروم ستولينتز: مرجع سابق، ص ٥٨٢ .

١٣ – أحمد فؤاد سليم: الفن، والزمن، وحافة الدنيا القديمة، مجلة أدب ونقد، العدد ١٥٣، مايو ١٩٩٨، القاهرة، ص ١٠٧.

١٤ – عز الدين نجيب: مولانا القرن الحادي والعشرون وصاحب القداة المتغير، مجلة أدب ونقد، العدد ١٥٣، مايو ١٩٩٨، ص ١١٥ .

١٥ – أحمد فؤاد سليم: سبع مقالات في الفن، سلسلة آفاق الفن التشكيلي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ص ٤٤ . ما نود الإشارة إليه أن سليماً يسهب في توظيف هذا التعبير (الكتبة) في مقالاته الإسبوعية، باعتباره يضع فروقاً بينه بين الجاهل والعالم بأمور النقد الفني. وهو ما شدد عليه في إحدى مقالاته في جريدة الأهرام في رده على مكرم حنين بشأن التأريخ للتجريدية في مصر وحقيقة نسبها لخديجة رياض أم لغيرها. وهو توصيف يفرغ نقد الآخرين من صفة النقد وينزع عنهم سمات الناقد. بدورنا نشدد على وصف سليم، انطلاقاً من فروق بينة بين جوهر العملية النقدية وبين الكتابة الصحفية المتسمة بالانطباع والحس الخبري الصحفي، وهو توافق منبعه متابعة عن قرب لغالبية الصفحات المُتخصصة في النقد الفني في الجرائد المصرية. إلا أن سليماً يعني فيما يعني بهذا الوصف إدراج نجيب في تلك القائمة، وهو الأمر الذي نرى فيه تجاوزاً منه بحق الثاني، الذي تفصح كتابته عن خبرة وحكنة مظللة بوعي وإدراك، رغم اختلافنا معه في بعض آرائه وتوجهاته.

١٦ – أحمد فؤاد سليم: سبع مقالات في الفن، مرجع سابق، ص ص ٤٤ – ٤٥ .

(**) ما يجب الإشارة إليه في هذا الصدد أن عز الدين نجيب قد لقي الكثير من العنت السياسي على مدار تاريخه العملي– الوظيفي والفني – نتيجة لآرائه وانتماءاته، والذي وصل حد الاعتقال وإيداعه السجن فترات تباينت في طولها زمنياً، مثلما توحدت في شدتها وقسوتها، حيث لم يكن هناك فرق بين مثقف وقاطع طريق، فالجميع داخل زنزانة السجن متساوون. ولعل عمله كمدير قصر ثقافة كفر الشيخ في بداية حياته الوظيفية قد عضد من فرصة اقترابه من الإنسان المصري البسيط قبل المثقف. يمكن القول أن الاحتكاك بالشارع المصري عن قرب قد أعطاه خصيصة النظر من زاوية محددة، ربما وجدت سنداً لها في اعتناق الاشتراكية في زمن كان صوتها عالياً وسط مجتمع النخبة من مثقفي مصر، مثل محمود أمين العالم وميخائيل رومان ونجيب سرور وغيرهم ممن يحملون آراءهم وحياتهم على أكفهم. وفي كتابه مواسم السجن والأزهار يستعرض فترات من حياته المُتشظية بين السجن والفن والوظيفة الإدارية وبين ضلوعه في تيار هؤلاء المثقفين بدءاً من كفر

الشيخ ومروراً بوكالة الغوري. يقول نجيب «في شبابي المبكر عملت سنتين وسط الفلاحين بكفر الشخ، في تجربة رائعة ومروعة هزت الضمير المجروح لشعب تلك المحافظة بعد هزيمة ١٩٦٧.. ورأيت الفلاح المطحون المسروق تحت كل الشعارات والرايات والمسحوق، ينتفض صارخا في وجوه سارقيه وقاهريه والكاذبين عليه... ومع أني لم أكن زعيماً أو قائداً لثورة الفلاحين، وبالرغم من أن كل شيء قد همد وانطفأ بعد أن أعطى الفلاحون صوتهم لعبد الناصر في التغيير الذي أعلن عنه من القاعدة الى القمة، وعادوا من جديد الى ساقية الاستنزاف تحت شعار: لا صوت يعلو فوق صوت المعركة!.. بالرغم من ذلك فقد دفعت الثمن – تكفيراً عن دوري في تلك التجربة في الثقافة والديموقراطية – بسجني أكثر من مرة، بعد سنوات من تلك الأحداث، ثم بتسليط فرقة أمن مركزي في زي مدني قامت بتحطيم مرسمي ولوحاتي بالمسافرخانة عام ١٩٧٦. ولم يكتفوا فأجهزوا عليَّ بفصلي وتشريدي ثلاث سنوات بين المحاكم لأستعيد حقوقي ووجودي... مع ذلك لم أكفر بدور المثقف وواجبه، فمارست العمل الديموقراطي وسط المثقفين في قضايا الحرية والعدالة من منابر علنية وشرعية بالكلمة والندوة دون أن أتخلى عن ممارسة الإبداع الفني، الذي رأيت فيه ذروة التحقق والتحرر لي.. وحين انتكست الرايات وتساقطت القناعات وانهارت النظم والكيانات واختلطت الأوراق وتفرق الرفاق من المثقفين والمناضلين، كلٌ إلى حال سبيله، وعمت مشاعر الاحباط أو ثرثرة المقاهي في نظريات ما بعد الحداثة على موائد النميمة، وعقدت الصفقات وتبودلت المواقع والمباديء بين فرسان الأمس، وتفسخت التنظيمات وتناثرت أشلاؤها على النواصي والبارات، وتزايدت سطوة المصالح والمنافع واستعر السباق المحموم للفوز بنصيب.. أي نصيب، واكتفى من بقي على جمر التزامه بالوطن بالفضفضة والتلسين على الحكومة وجلد النفس من خلال مقالاتهم وأعمدتهم الصحفية في المجلات الحزبية والمستقلة وأحياناً الحكومية.. حينذاك وجدت في إحياء التراث الشعبي في الفن خط الدفاع الأخير.. إنه وجه الهوية الذي لا يكذب ولا يتجمل، إنه التحدي الحضاري أمام ثقافة العولمة والاستلاب والاغتراب، وكان ذلك – إلى جانب الإبداع الفني والنقدي والأدبي والمشاركة في تأسيس الجمعيات الأهلية للمثقفين والأدباء والفنانين والمدافعين عن التراث – هو سفينة نوح بالنسبة لي كي أنجو ومن معي من الطوفان» (مواسم السجن والأزهار ص ص٣١ – ٣٢).

يُفشي هذا الاقتباس حقيقة انتماء عز الدين نجيب فكرياً وفنياً. بالقدر الذي يجعل منه أميناً على تراثه ووطنه، وفق تصوره الذي لا يمكن لنا النيل منه أو التشكيك فيه. فقط،

يمكن لنا تفنيد تلك الآراء النقدية التي تعكس رؤيته، بما نراه متواءماً مع طبيعة المشهد الفني المعاصر في مصر، وبالقدر الذي نعوّل عليه باعتباره أحد نقاد الفن المهمين في هذا المشهد، بغض النظر عن نقاط الالتقاء معه أو الاعتراض عليه.

١٧ – عز الدين نجيب: مواسم السجن والأزهار– المثقف والسلطة، الشركة الإعلامية للطباعة والنشر(ستامبا)، القاهرة، سلسلة الألف قضية، الكتاب السادس، فبراير ١٩٩٨، ص ٢١.

١٨– د. زينات بيطار: غواية الصورة «النقد والفن: تحولات القيم والأساليب والروح»، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ١٩٩٩ ، ص ص ١٨٢ – ١٨٥ مواضع متفرقة.

١٩ – عز الدين نجيب: مولانا القرن الحادي والعشرون وصاحب القداسة المُتغير، مجلة أدب ونقد، العدد ١٥٣، مايو ١٩٩٨، ص ١١٨ .

٢٠ – عز الدين نجيب: مرجع سابق، ص ١١٦

(***) في مقدمة كتابه (ثورة الأنفوميديا) يقول فرانك كيلتش «بدأ الخط الفاصل بين الوسائط الإعلامية وأجهزة الحوسبة يفقد تحدده شيئاً فشيئا ليختفي تماماً في النهاية. وهكذا كان التقارب التكنولوجي بين المعلوماتية والوسائط الإعلامية يعاني مخاض ولادة عصر الوسائط المعلوماتية، والذي أطلق عليه عصر الأنفوميديا. ويشبه فرانك كيلتش هذا العصر بجراب الحاوي الذي يحمل بداخله كل ما يخطر على البال في مجال التكنولوجيا الفائقة، ومما لا شك فيه أن هذه التكنولوجيا سوف ترمي بظلها على كل مشروع وكل صناعة، كما ستكون السبيل إلى إعادة اكتشاف الإنسان لنفسه رغم أن ثمة قناعة بأنها سوف تترك أثراً اجتماعياً شديد العمق يشمل أسلوب العمل والحياة المنزلية وكيفية تعليم الاطفال، مروراً بعمليات التسوق والذهاب للمصرف أو القيام بإجازة، كما إنها ستجعلنا نعيد النظر في قيمنا الأخلاقية. هذا ويطرح ليتش صوراً عديدة في كتابه الذي يتجاوز متنه الخمسمائة صفحة لكيفية التحول ومظاهره وحجم التأثير الحالي والمرتقب في عصر المعلوماتية.

٢١– http://www.islamonline.net/servlet/Satellite?c=ArticleA_C&cid -

٢٢ – كاترين مييه: الفن المعاصر، دار شرقيات للنشر والتوزيع بالتعاون مع المركز الفرنسي للثقافة والتعاون العلمي قسم الترجمة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ٤٢ .

(****) يطرح فن الأرض land art علاقة بين الفن والطبيعة التي تعامل معها بصفتها حامله البديل عن مسطح الرسم وقطعة الحجارة مثلاً، بل إنها تصل حد استغلال العوامل المناخية

والموسمية. ومن أعلامه ميشيل هيزيز وروبرت سميثون ووالتر دي ماريا وريتشارد لونج وهاميش فالتون. في التجربة العربية وجد هذا الفن النوعي من يعمل عليه مثل الفنان المغربي محمد القاسمي. ففي أحد أعماله قام بتلوين أشرعة المراكب الراسية على شاطيء البحر، تاركاً إياها تحت المطر، ما أذاب تلوينه لتلك الأشرعة على إثر سقوط المطر، لتعود الألوان مع المياه مرة أخرى إلى البحر، تاركة الأشرعة على حالها. وهي تجربة لن يبقى منها سوى ذكرى الفعل لتواري أو تلاشي، ليس فقط هذ الفعل الفني بل أيضا زمنيته، ومن ثم ففي عبورنا كمنلقيين للزمن، يضحى هذا العمل في ذمة التاريخ ليس إلا، ويظل بمثابة تعبير عن ترافق اللحظة والموقف الجمالي ذاته، مع حاضرها فقط. فهو إذن عمل قابل للتداول بين ناظري هذه اللحظة، ولن يُكتب له إقامه دائمة قد يطلع عليها آخرين، وكأنما بهذا التعمد قد ذهب الفنان إلى اقتناص موقف مُجرد ممن هو قبله وممن هو بعده، فلا يمكن لنا استرداده مرة ثانية، طالما إنه عبر ومضى.

٢٣ – أحمد فؤاد سليم: منافيستو بينالي القاهرة الدولي في دورته العاشرة.

٢٤ – عز الدين نجيب: مرجع سابق، ص ١١٦.

(*****) تعتبر البرسترويكا بداية لعهد جديد في روسيا إذ إنها أنهت سنوات من عزلة شمولية في الفن والفكر والاقتصاد، بتأثير من مفاهيم عهد لينين وستالين وامتدادتهما عبر زمن قارب على ستة عقود، كانت كفيلة فيما يخص الفن أن تبني حاجزاً بينه وبين ما يحدث في أوربا الغربية وأمريكا من تطورات في المفاهيم والنظريات الجمالية والتجارب الإبداعية، ومن ثم في بنية الذائقة الجمالية للجمهور. في هذا تقول زينات بيطار "نتيجة فرض برامج ثقافية اعلامية وتعليمية مقبولة في أطر الفن الواقعي والأكاديمي، أن صار هناك جمهوراً أحادي الأفق والذوق الفني، الخضوعي، نظراً لانخفاض مستوى وعيه الجمالي والروحي، ونظراً لسيطرة ثقافة فنية هي نسيج من الخداع العام وخداع النفس كما يقول بورتين في مجلة فن. بيد أن صحوة النقد من سبات الأيويولوجيا العميق، واندلاع نزعة تقليد الغرب وتياراته وصراعاته الاستهلاكية في عهد البرسترويكا تطرح سؤالاً مُلحاً حول أفق البرسترويكا في علم الجمال والأخلاق والفن التشكيلي بالذات.. ويؤكد مؤشر البرسترويكا تلك على متاهة في الفن نظراً للشرخ الهائل بين واقع الجمهور الفني وذوقه الجمالي المحافظ وطموحات الفنانين الشباب بالارتقاء إلى مصاف الموديل الغربي العالمي ومضاهاة صيحات الحداثة التي يفرزها بين فترة وأخرى.. ومن ثم فعلي صعيد الإبداع الفني والنقد، قلما نستطيع اليوم أن نتذكر أسماء غير د.أنفانت، وكاباكوف، ومنتيريكوفا،

بيفاروفا وغيرهم من جماعات الفنانين الطليعيين الذين يحاولون التوليف ما بين الحداثة والموتيف القومي المحلي، بما يجعل السؤال مطروحاً حول مستقبل الفن أمام تراجع الأيويولوجيا. لقد سجلت العقود الستة الماضية غياب أعلام نقدية أو شخصيات مبدعة نظرياً، إذ أقلع المبدعون عن دراسة الواقع الفني أي الفن المعاصر والانتقال إلى دراسة حقبات تاريخية في الفن، أي فنون العصور الماضية" (د. زينات بيطار، غواية الصورة، ص ص ١٨٤ – ١٨٦، مواقع متفرقة).

٢٥ – جان فرانسوا ليوتار: رد على سؤال ما معنى ما بعد الحداثة؟ مقال ضمن كتاب الحداثة وما بعد الحداثة، إعداد وتقديم بيتر بروكر، ترجمة د. عبد الوهاب علوب، مراجعة د. جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، ص ٢٣٨.

٢٦ – أحمد فؤاد سليم: مُعلبات العولمة ونهاية ما بعد الحداثة: بحث غير منشور– مُقدم إلى ندوة فكرية أقيمت على هامش ملتقى الفنون البصرية، ضمن فعاليات مهرجان الدوحة الثقافي السادس، مارس ٢٠٠٧.

٢٧ – أحمد فؤاد سليم: مُعلبات العولمة ونهاية ما بعد الحداثة، مرجع سابق.

٢٨ – أحمد فؤاد سليم: شاهد عيان على حركة الفن المصري المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص ١٧٣.

(******) تُعد جريدة "القاهرة" الأسبوعية أحد المنافذ التي يطل منها ناقداً أحمد فؤاد سليم، منذ قرابة العامين، من خلال عموده الأسبوعي "الفن وأحواله"، حيث يطرح قضايا متنوعة تتناول مُستجدات المشهد الفني المصري والعربي، بل والدولي أحياناً، وكأنما به يسجل شهادته في حديث محكوم بمساحة العمود المُتاح له. وفي العدد رقم ٤٥٢ بتاريخ ٢٣ ديسمبر ٢٠٠٩، يشير سليم إلى حجم دوره الشخصي في إنجاز بينالي الشارقة الدولي، إذ إنه قد أسهم في تأسيس هذا البينالي وهو في طور تنفيذ دورته الأولى، تأسياً بدوره وخبرته في تأسيس بينالي القاهرة الدولي عام ١٩٨٤. وفي العمود المذكور يقول سليم "وفيما بعد طلبوا مني إمكانية معاونتهم في الاتصال بشخصيات ذات مواصفات عالمية في مجال الفن، والنقد– ففعلت، وهكذا استضافوا في دورتهم الأولى والثانية وربما الثالثة عدداً من فناني بينالي القاهرة ونقاده العالميين الذين حضروا على طوال دورات بينالي القاهرة استجابة لاتصالاتي المباشرة بهم، ولعلاقاتي الشخصية مع بعضهم وكان من بينهم: بلليتسي الإيطالي الشهير الذي عُرف بالتنصيبات المائية، وفايبل النمساوي الذي ربط البيرفورمانس بالسياسة، وبدرسون الدانماركي أحد مُؤسسي جماعة كوبرا

في الأربعينات، وجوزيف كوسث الأمريكي أحد مؤسسي الفن المفاهيمي في الستينات، وأرنالدو، وجو بومودورو الإيطاليين الأشهرين، وسيسبل ماسارت التي عُرفت بتنصيبات النفايات النووية، والتجريدية البريطانية المعروفة تيرسي إيمن، وتاكيس اليوناني الذي عُرف عالمياً بإنشاءات ما يُعرف بالكينيتك أي التحريك، والصوت، والحدث معاً في العمل الإنشائي، ثم كان من النقاد العالميين إدوارد لوسي سميث البريطاني، ويونيتو أوليفا الإيطالي الذي أسس مصطلح عبر الطليعة عام ١٩٨٠، وكان قوميسير عاماً لبينالي فينيسيا الدولي، وأوجووي النيجيري مدير الدوكومنتا العالمية بألمانيا، وسيرافيني الإيطالي الذي أسس مسرح الفنانين بمركز جورج بومبيدو بباريس ١٩٨١ وهو ما يستحيل على غير الخبير استضافة مثل هذه المستويات العالمية". يكشف هذا الاقتباس عن حجم الدور المؤسس والمؤثر لأحمد فؤاد سليم كناقد ذا حيثية وحنكة وخبرة بالآخر الراهن، مثلما تكشف ذات الأسماء عن إمكانية عبور التجربة المصرية من منفذ أتيح لها على أرضها، لتحتك بتجارب مفارقة في مدونات تاريخ الفن المعاصر، بما لا يمكن معه إغفال مبدأ التأثير والتأثر أو الاقتباس، مثلما انعكس أثره على تجارب شباب الفنانين المصريين خاصة. بيد إن سليم من طرف آخر – كما تشير حكنته في الكتابة– يعقد مقارنة بين زمنه وخبرته إبان مسؤوليته عن فعالية دولية بحجم بينالي القاهرة الدولي، وبين الخبرة المتواضعة لشباب الفنانين المصريين، وقد أسندت إلى أحدهم – إيهاب اللبان– مسؤولية هذا البينالي في دورته الأخيرة والتي اتخذت من تيمة "الآخر" موضوعاً لها، وكانت التمثيلات الدولية غير جيدة أو فقيرة في تجربتها الفنية. وكأنما بسليم يصيغ تلك الفقرة "وهو ما يستحيل على غير الخبير استضافة مثل هذه المستويات العالمية" لأجل تقديم شهادته على تردي مستوى البينالي بعد تنحيته عنه كقيم ومسؤول، على مدار دوراته السابقة ومنذ إنشائه. ما ينبغي التنويه إليه أن مثل هذا العمود الصحفي للناقد إنما يمثل أحد وجوه سلطة النقد والناقد المؤثرة سلباً كانت أم إيجاباً، وهو الأمر الذي يظل رهناً بتوجهات الناقد واختياراته وأيديولوجيته.

٢٩ – أحمد فؤاد سليم: شاهد عيان على حركة الفن المصري المعاصر، مرجع سابق، ص ص ١٩٦ – ١٩٧

٣٠– عز الدين نجيب: مولانا القرن الحادي والعشرون وصاحب القداسة المُتغير، مرجع سابق، ص ص ١٢١ – ١٢٢. وفي هذا الصدد، يمكن تأكيد ما أشار إليه عز الدين نجيب في متن الدراسة، حول صالون الشباب وما يفرز من إيجابيات وسلبيات. ففي إحدى دورات الصالون

مع نهاية التسعينات فاز خالد فاروق بجائزة التحكيم وهي جائزة غير عينية، تقتصر على بعثة إلى هولندا لمدة ثلاثة شهور، وهي جائزة نالها عن عمله المجهز في الفراغ. فيما بعد قدم أحد الفنانين، لتلك الجهة المسؤولة ما يفيد بأن الفنان هذا قد انتحل كامل عمله من أحد الفنانين الأوربيين، ومن ثم دليله على عدم استحقاق فاروق لتك الجائزة. تكشف تلك الواقعة عن قصور ظاهر في كيفية اختيارات اللجان المسؤولة عن التنظيم والاختيار والتحكيم. بيد إن الفنان الذي نال الجائزة حمل مقومات استحقاقه لها، والتي تتلخص في براعته في اقتناص الغريب والصادم، رغم عن ذكائه قد خانه عندما تصور خطأ أن انتحاله للآخرين عمل مشروع ، وأن المصادفة قد تعري صدق تجربته أمام الآخرين في مستقبل الأيام. في تلك الآونة لم يكن شباب الفنانين يعيرون أدنى اهتمام للرؤية الخاصة بهم بقدر اهتمامهم بكل ما هو مدهش ومثير ومُفارق مثلما أشار نجيب في مقالته. وكانما صار عُرفاً أن يضع الشباب تلك الجوائز نصب أعينهم وهو الأمر الذى حدا بهم إلى السير في مسارات لا تعترف بصدق الفنان مع نفسه مما يفرغ رسالته من أهم أجزائها. وباعتبار أن أحمد فؤاد سليم أحد الأشخاص الذين تقع عليهم مسؤولية اختيار قومسيير لصالون الشباب فإن أية تبعات سلبية قد تمثل لهم شكلاً من أشكال التقصير.

٣١ – أحمد فؤاد سليم، مداولات في الأصول وفي الأشباه، بحث منشور في كتاب "مأزق المتشابه في الفن الراهن" ضمن مجموعة نقاد، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، ٢٠٠٩ ، ص٧٤ .

٣٢ – عز الدين نجيب: مولانا القرن الحادي والعشرون وصاحب القداسة المُتغير، مرجع سابق، ص ١٢١ (بتصرف).

٣٣ – أحمد فؤاد سليم: شاهد عيان على حركة الفن المصري المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص ٨٤

(******)لا شك في أن جماعة التجريبيين قد حركت الساكن وقت أن استكان المشهد المصري بعض الشيء من حركته، ورغماً عن افتراق أعضاؤها المُوسسين وهم مصطفى عبد المعطي وسعيد العدوي ومحمود عبدالله نتيجة لخلافات دبت بينهم وتعارض في الرؤى أحبطت طموح الاستمرار إلا إنه هذا لم يمنع تقدير دورها في الأسكندرية حيث نشأت. وهو ما يتعارض مع تجاهل سليم لذكر فنانيها بأسمائهم باعتباره نوعاً من التقدير الواجب. بيد أن سليماً قد يبني موقفه على خلافات بينه وبين مصطفى عبد المعطي بما يحتم عليه أن يقع في هذا الموقف.

٣٤ – أحمد فؤاد سليم: شاهد عيان على حركة الفن المصري المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص ص ٧٩ – ٨٠ .

٣٥ – أحمد فؤاد سليم: مرجع سابق، ص ٨٠ .

٣٦ – أحمد فؤاد سليم، مداولات في الأصول وفي الأشباه، مرجع سابق، ص ٧٦ .

٣٧ – أحمد فؤاد سليم: مرجع سابق، ص ص ٧٩ – ٨٠ .

٣٨ – أحمد فؤاد سليم، مرجع سابق، ص ٧٧.

٣٩ – أحمد فؤاد سليم، مرجع سابق، ص ٧٧ .

٤٠ – أحمد فؤاد سليم، مرجع سابق، ص ٧٧ .

٤١ – عز الدين نجيب: بين التفاعل مع الجمهور.. واللعب مع الكبار!، جريدة بورتريه، العدد ٣١– نوفمبر ٢٠٠٨، ص ١٦ .

٤٢ – عز الدين نجيب: مرجع سابق، ص ١٦ .

٤٣ – د. محمود أمهز: التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٦، ص ٤٢٧ .

هل ينزع الشاعر عنه كل السلطات حين يقتل المطابقة؟

د. محمد بن حموده

هل ينزع الشاعر عنه كل السلطات حين يقتل المطابقة؟

د. محمد بن حموده

تكاد الدراسات النقدية العربية تجمع على الربط بين الشعرية والقدرة على الانعتاق من كل مظاهر السلطة. وفعلاً، تلتقي غالبية النصوص النقدية مع التصور العام الذي يربط خصوصية الشاعر بقدرته على التموضع ضمن دائرة تعلو على سلطات العقل، أي تعلو على سلطة المشروطية بأصنافها، لأن العقل يستمد قوامه من إذعانه لمقتضياتها. ومعلوم أن المشروطية هي في أساس صلاحيات مبدأ المطابقة الذي بدوره يشترط إمكان تحقق التداولية بمقدار الإذعان له. ومعلوم أيضاً أن كل عطب يطرأ على هذا المبدأ من شأنه أن يؤدي إلى إرباك انتظام الهويات وإلى خلخلة صلابة الإحداثيات بما يهدد مبدأ الانتماء الأهلي والملي من أساسهما. مع ذلك، يكاد الإجماع ينعقد عربياً على أن الشاعر لا يستوي شاعراً إلا بعد قيامه بقتل قانون المُطابقة. وفي ذلك نقرأ،

على سبيل المثال، القول التالي للدكتور محمد بن عبد الحي: «لا معقولية الشعر ليست موقفاً، إنها الطريق الحتمية التي ينبغي للشاعر عبورها، إذا كان يرغب في جعل اللغة تقول ما لا تقوله أبداً بشكل طبيعي. فالصورة إذن طريقة في التعبير تخترق قوانين اللغة، تقتل لغة المُطابقة، وتبعث مكانها لغة الإيحاء، فهي لغة داخل اللغة، والقصيدة ككل صورة من هذا القبيل تتكون من مجموعة من الصور الجزئية»[1]. وبالوقوف ملياً عند كلام الدكتور سيتبيّن لنا أن القتل الذي يضطلع به الشاعر مطلوب باعتباره من طبيعة توكيدية. إذ بفضل فعل القتل المُشار إليه ينجح الشاعر في إفساح المجال لما هو خارق. ولهذا أمكن للصورة الشعرية أن تكون، كما قال الدكتور، «طريقة في التعبير تخترق قوانين اللغة.» بكلام آخر، يقوم الشاعر بقتل المُطابقة لكي يؤسس إمكانية ازدواجية المرجع. فإلى جانب المرجع المُستند إلى سلطة العقل القائمة على إكراهات المشروطية التي بدونها لا يمكن تأسيس أي ضرب من ضروب الانتماء الجماعي، يؤسس الشاعر مرجعاً موازياً يكرس سلطة ما هو خارق للعقل ولإكراهات المشروطية فيصبح نسيجاً وحده وأصلاً لا يقبل الاستنساخ. وإذا كان المرجع الأول يتسم بكونه إنسانياً، بل مُفرطاً في الإنسانية (بما أنه تاريخي في نشأته كما في حاجته للاكتمال) فإن المرجع الثاني يتسم بكونه مجال العجيب. وبناءً على ما بين العجيب والمشروط من فارق قيمي ومعياري استقر ضمن الذائقة الشعرية العربية، منذ القديم، التسليم بالطبيعة الدنيوية للنثر والطبيعة الخارقة للشعر. ولأن الدنيا سقط متاع، فقد كان الغرض النثري في مقام المتاع، ومنه تعارضه مع الاستبصار الشعري من حيث هو اختراق للعرضي وقبض على المطلق واللامشروط. في كلمة يقاوم الشعر، وفق عبارة القرطاجني، سلطة المعهود بتكريس سلطة المأثور.

مجمل القول أن الشاعر حين ينعتق من سلطة النثري ومن إكراهات المشروطية يقوم بتعطيل صلاحية العلاقات الغرضية، أي صلاحية العلاقات

المُستندة لفاعلية الوسائط بأصنافها. ومن جراء هذا التعطيل يحتفظ الشاعر لنفسه بحق العودة بالأشياء إلى وضعها الأصلي، أي الوضع السابق على إكراهات المشروطية وما تتطلبه من استيعاب تعدد الوجوه الموسومة به كيفيات الوجود ضمن مقاييس الانتظام الذي تتطلبه كيفيات العمل. ولعله لأمر كهذا كان غياب القاعدة أحد ركائز المباشرة الشعرية لمسائلها وأغراضها. وضمن الفسحة التي يحدثها غياب القاعدة يتسنى للإلهام (بوصفه صيغة من صيغ الوحي الذي يجعل من قتل المُطابقة وسيلة تسمح بتخطي ما هو نثري وما هو مُبتذل) أن يشتغل في حرية كاملة من كل ضروب المشروطية. فكما أنه لا يرتهن بالتوفر في حصوله على إحداث فراغ المقروئية ولا على تمكينه من وقت للبلورة ولإنجاز الأثر، فهو بالتوازي لا يخبر عن آليات حدوثه كما لا يُفصل الكلام بخصوص أسلوب تشكل مضامينه. وعلى سبيل الذكر، فإنه حين استفتى جابر عصفور نص حازم القرطاجني فقد تبين له ضرورة «أن نلاحظ أن المُحاكاة العامة، أو التفصيلية، ليست لازمة دائماً، فقد يكون الإجمال أفضل من التفصيل، فالأمر كله مُعلق على أداء الشعر لما يطلب منه. وليس هناك قاعدة مطلقة أو صارمة لتحديد ذلك عند حازم»[٢]. وتفعيلاً لهذا التحرر من سلطة القواعد كانت «المشابهة شرطاً لازماً لتحقيق المُحاكاة إذ بدون المُشابهة تفقد المُحاكاة صلتها بالواقع، وبالتالي تعجز عن ردنا إلى الأشياء التي تحاكيها في عالم الأشياء. ولم يكن من قبيل المصادفة أن يشير الجذر اللغوي للمُحاكاة إلى اقتران الشيء بغيره أو إيقاع إئتلاف بين شيئين على أساس من تشابههما في جانب أو أكثر. ولقد قال الفارابي – من قبل حازم– أن الشعراء لا يمكن إلا أن يكون له «تأت جيد للتشبيه والتمثيل «ولهذا السبب قال ابن سينا – بعد الفارابي–» المُحاكاة هي إيراد مثل الشيء وليس هو ... كما يحاكي الحيوان الطبيعي بصورة هي في الظاهر كالطبيعي». وكان يقصد أن المُماثلة في المُحاكاة لا تقوم على التطابق، بقدر ما تقوم على المُشابهة التي يقترن بها شيئان، أو يتماثلان في بعض جوانبهما. وبذلك

انصرف مفهوم المُحاكاة عند ابن سينا– في جانب مهم من جوانبه – إلى وسائل التصوير البلاغي. وأصبحت الأقاويل المُخيّلة «يكاد يكون أكثرها محاكيات للأشياء بأشياء من شأنها أن توقع تلك التخييلات، فيحاكى الشجاع بالأسد، والجميل بالقمر، والجواد بالبحر» وأصبح هناك «مُحاكاة تشبيه» و«مُحاكاة استعارة» والفرق بينهما يقوم على شيء مؤداه «أن الاستعارة لا تكون إلا في حال أو ذات مُضافة، ولا يكون فيها دلالة على المُحاكاة بحرف المُحاكاة»[٣].

هكذا لا يخرج حازم عن التصور العربي العام الذي يجعل من الشبه مدخلاً للتصرف في تعدد الوجوه دون إلغائه، إذ في ذلك سبيل لبلورة هرمية صارمة ومرنة في نفس الوقت، بما أنها تتصرف في التطابق قتلاً أو تشييداً بحسب سياق من سماته أنه عائم وسائح في مُنطلقه ثم يتحدد ويتعين بحسب الضرورات السياقية المتعينة. ولا أدل على ذلك من حرص أغلب النقاد القدامى – وحازم أحدهم وأهمهم – على إنهاك الفرق الحاصل بين ضربي المُحاكاة: «مُحاكاة تشبيه» و»مُحاكاة استعارة». ومبدأ المُحاكاة الأولى هو انعكاس النموذج على جنان المُحاكي، بينما مبدأ الثانية هو الالتزام بخارجية موضوع المُحاكاة. وهو فرق يؤدي في حالة المُطابقة التي تبلورها الاستعارة إلى جعل المُطابقة أساساً لعملية توحيد المرجع المشترك، بينما تقتل المُحاكاة الأولى المُطابقة لكي تجعل من تعدد الوجوه سبيلاً لعودة المُؤتلف على نحو مختلف فتغدو الصيرورة شروعاً دائماً ومنطلقاً لبداية غير مسبوقة. في كلمة تتعدى الاستعارة المُطابقة لكي يصبح السياق وحيد الدلالة والوجهة، بينما تقتل المُشابهة المُطابقة لكي تفتح السياق على خبرة تعدد الوجوه وعلى الابهام الذي يجعل حقيقة الظواهر عائمة وسائحة (الشيء عينه ليس المُطابق). وقد أشار ابن عربي إلى دور تعدد الوجوه في الاقتصاد الرمزي للعرب فقال بصدد التشبيه: «هذا شائع في كلام العرب. فإن العرب تشبه الشيء بالشيء من جهة ما، وإنْ خالفه من باقي الوجوه»[٤]. ويتضح جلياً حضور هذا الثابت في الذهنية العربية حين نعود لجابر عصفور

قارئاً للشعر العربي من خلال نص حازم فنجده قائلاً: «ويواصل حازم السير في إطار هذه الاجتهادات فيتعلق بأهداب المُشابهة، ويفهمها من زاويتين، زاوية عامة تصل الشعر بالرسم، على أساس من تشابه اللوحة مع أصلها؛ وزاوية خاصة تحول المُحاكاة الشعرية إلى تصوير مجازي للأشياء، على أساس من إمكانية اقتران طرفين معاً، اقتران مشابهة متعددة الجوانب يبيح تعدد جوانبها أن تبدو في أكثر من شكل، استعارة أو تشبيهاً أو غيرها.» [٥] يجرى الأمر إذن وكأن اللوحة تختلف عن الشعر من جهة علوية وخارجية مرجعها، وهو ما يجعل المُطابقة في هذه الحالة ثابتة ونهائية، في حين ينجح الشعر بفضل قتله لمبدأ المُطابقة في أن يقيم مع مبدأ المُطابقة علاقة محايثة تجعل من التشبيه عملية مفتوحة بقدر انفتاح المساحة التي يغطيها تعدد الوجوه. «وتصبح الأنواع البلاغية للصورة هي الوسائل التي تتحقق بها المُحاكاة التشبيهية. وأوضح هذه الوسائل هو ما تقوم العلاقة فيه بين طرفين كلاهما موجود في السياق، كما في التشبيه بأنواعه وأقل من ذلك وضوحاً، ما يحذف فيه أحد الطرفين، كما في حالة الاستعارة التصريحية التي يحذف فيها المُشبّه، والأكثر من ذلك إبهاماً وغموضاً هو حالة الاستعارة المكنية التي يحذف فيها - بعد حذف المُشبّه - المُشبّه به، ولا يبقى إلا ما يشير إليه على جهة تضمن أو لزوم أو يُكنى عنه وذلك يسميه حازم بترادف المُحاكاة، وبناء بعضها على بعض، مما يؤدي إلى التباعد عن الموضوع الأصلي - بدرجات تقابل درجة بناء الاستعارة أو الإرداف بعضه على بعض»[٦]. هكذا اعتُبرت الاستعارة أبعد عن الشعرية بحكم ضعف حظها من القيمة الشاملة التي ينجح التشبيه في تكريسها الصورة الشعرية عندما تقتل المُطابقة فتعيد مفصلة المؤتلف والمختلف على نحو يقربهما بشكل كبير من الوضع الأصلي بحيث تصبح الخبرة الشعرية شروعاً أكثر منها مواصلة لإرثٍ ما. وبهذا الاعتبار كان مطلب الشعر الأقصى هو بلوغ العجيب. ويشرح القرطاجني سبيل الشعر في الحصول على هذا المطلب فيقول: «والتعجيب في القول المُخيّل

يكون إما من جهة إبداع مُحاكاة الشيء وتخييله كما كان ذلك في الدمية، ويكون من جهة كون الشيء المُحاكي من الأشياء المُستغربة والأمور المُستطرفة. وإذا وقع التعجيب من الجهتين المذكورتين على أتم ما من شأنه أن يوجد فيهما فتلك الغاية القصوى من التعجيب، وللنفوس إلى ما بلغ هذه الغاية تحريك شديد»[٧].
والظاهر أن العلة الرئيسة لهذا التحرك الشديد هو ما يتيحه العجيب الشعري من تآلف بين الجسماني والروحاني. ومعلوم أن من شأن تآلفهما أن يجعل الخبرة الشعرية تحيل دوماً على تجربة الذوبان المنتظم للشخصية- والأخيرة هي مفعول مبدأ المُطابقة – وذلك بسبب تركيز المتكلم على مجموع الإحساس، لا على ملكة بعينها أو على القدرة على التصور. وهو ما يسمح بالاستنتاج بأن العجيب هو من أرومة حسية. «فإنْ اقتران طرتي الغدير الدوحية بما يبدو من مثالها في صفاء الماء من أعجب الأشياء وأبهجها منظراً. ونظير ذلك من المُحاكاة في حسن الاقتران أن يقرن بالشيء الحقيقي في الكلام ما يجعل مثالاً له مما هو شبيه به على جهة من المجاز تمثيلية أو استعارية كقول أبي تمام :

دِمَن طالما التقت أدمع ال   مُزنِ عليها وأدمع العشاق» [٨]

وفعلاً، هل التجربة الذوقية إلا حاصل حضور نكهة وكيف ما في محل واحد في نفس الوقت ! ومنه خطورة خبرة الانبثاق خارج الحد ومدى عضوية ارتباطها بالاستطيقا من حيث هي توتر لا متناهي ينهد لبلوغ النقاط التي تتمركز فيها الكائنات بتمامها، أي على نحو يكون خلاله الشخص كياناً محسوساً ولكن غير معلوم. وبأكثر دقة يمكن القول إن العجيب هو مفعول نقلة الشيء من وضع النكرة إلى وضع المعرفة دون مغادرة الحسي، أي دون دفع عملية الاستبدال الشارطة لهذا العبور إلى الحد الذي ينفصل معه الجسماني عن الروحاني. ولهذا السبب أمكن لحازم أن يجزم أن «الشاعر يحيل بالمعهود على المأثور.»[٩] ويؤيد حازم دعواه

فيقول: «وقد قال الخليل بن أحمد: «الشعراء أمراء الكلام يُصرّفونه أنّى شاءوا، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده (...)» فلأجل ما أشار إليه الخليل (...) يُحتاج أن يحتال في تخريج كلامهم على وجوه من الصحة، فإنهم قل ما يخفى عليهم ما يظهر لغيرهم، فليسوا يقولون شيئاً إلا وله وجه، فلذلك يجب تأول كلامهم على الصحة والتوقف عن تخطئتهم فيما ليس يلوح له وجه»[١٠].

اللافت للنظر هو أن جابر عصفور قام في أثناء شرحه لتصور حازم القرطاجني باستبدال مصطلح «الدمية» بمصطلح اللوحة. فهل يترادفان؟ وما تأثير هذا الاستبدال على تصور العجيب وعلى الحافز الذي يمثله لقتل مبدأ المُطابقة؟

مبدئياً، تشير عبارة جابر عصفور إلى غايته من الاستبدال المذكور هو نقل مجال صلاحية التعجيب من نطاق الوجود إلى مجال الملكات الإدراكية. هكذا نقرأ للدكتور قوله: «إدراكنا للموضوع في الطبيعة إدراك نفعي يرتبط بمدى الفائدة العملية المباشرة التي يمكن أن يثمرها الموضوع. أما إدراكنا للموضوع في الفن فإدراك جمالي، يتميّز عن الإدراك الأول. إن الأصل المحكي قد لا يكون حُسناً أو جميلاً في كل الأحوال، ويجعله مرتبطاً بلذة التعجيب. والدليل على ذلك أن النفس التي تنفر من مطالعة المشاهد القبيحة البشعة في الطبيعة، تعود فتلت ذبها في الفن. اللذة – هنا– مقترنة بالتعجيب وبدخول الموضوع أو المشهد من منظور مختلف هو منظور الإدراك الجمالي. وما دمنا قد دخلنا في منظور الإدراك الجمالي فيمكن أن نقول إن الجميل في الطبيعة متميز عن الجميل في الفن. الأول قد لا يخلو إدراكه من مآرب عملية، أما الثاني فلا يمكن أن يخلو إدراكه من أبعاد استطيقية. ولذلك يقول حازم إن الفرق بين من يرى المرأة الجميلة في

اللوحة والمرأة الجميلة في الطبيعة فارق واضح. المرأة في الطبيعة تحرك النفس بالصبابة إلى حسنها وبما للنفس فيها من مآرب عملية مباشرة، أما المرأة في اللوحة فتحرك النفس «بالتعجيب من حسن مُحاكاتها وإبداع الصنعة في تقديرها على ما حكي بها»[١١]. ولكن الإشكال هو أن هذا الاستبدال بدا وكأنه إما غير مقصود أو كأنه يهدف إلى تلطيف الفرق بين الخيارين: من ناحية خيار المُماثلة بين عمل اللوحة وعمل الوعي، ومن ناحية أخرى تعهد ومواصلة استلهام النموذج الأصلي. لا شبهة في أن جابر عصفور لا يريد لهذا «الأصل الشعري» أن يواصل نقياً، بما أنه يعتبر أنه من مظاهر أزمة المجتمع العربي أن يظل «النموذج الأصلي للشاعر (..) باقياً»[١٢]. علماً وأنه دقق دلالة هذا النموذج المذكور بقوله: مما يساعد على «فهم الصور الرمزية الدالة على القدرات الاستثنائية للنموذج الأصلي للشاعر القديم، تلك القدرات التي ألمح إليها امرؤ القيس حين قال :

تُخبرني الجن أشعارها   فما شئت من شعرهن اصطفيت»[١٣].

مع ذلك يظل حديثه عن اللوحة غير مفهوم تماماً طالما أنه يربطها بالتعجيب، وهو ما يعنى تعاطى اللوحة لقتل مبدأ المطابقة على أي نحو من الأنحاء. ويزداد الغموض عندما يربط التعجيب الذي تتعهده اللوحة بجودة الصنعة. فكيف للمصنوع أن يكون عجيباً؟ هل يمكن للمصنوع أن يكون جليلاً؟ أم أن الجميل نفسه يمكن أن يكون عجيباً برغم التزامه بالمظاهر واحترامه للنسب وتلاؤمه مع مقتضيات التداولية، أي بالرغم من إذعانه لمبدأ المطابقة؟ وبحكم أن الجميل لا غناء له عن حامل مادي فهو يشتمل ضرورة على ضارب غرضي، ألا يحيل إذن ربط اللوحة (ومن خلالها الجميل) بالتعجيب على الوثنية، أي على موقف يستوعب ضمنه الوسيط أطراف الاتصال؟

ربما تحاشياً لهذه المحاذير حافظ جابر عصفور على مقولة التعجيب وما تحيل عليه من قتل لمبدأ المطابقة. حقا يقيم الدكتور - كما سنرى لاحقاً- تشابهاً بين الشعر والرسم في الإيحاء بالمكان، ولكنه مجرد تشابه، أي مجرد جانب من علاقة متعددة الوجوه. مع ذلك تظل بعض الجوانب أهم من غيرها. ومن الجوانب الرئيسة التي يعتبرها جابر عصفور ذات صلة بالفرق الجوهري بين الشعر والرسم طبيعة المُحاكاة التي يتعاطاها كل منهما. ومن أقواله في هذا الباب كلامه التالي: «وإذا انتقلنا من هذا المستوى الخاص بالرسم إلى القصيدة، قلنا إن الأداة تؤدي دوراً مهما في نفي «الحرفية» عن المُحاكاة المباشرة»[١٤]، والأداة في اعتباره هي ذاتها التي حددها حازم القرطاجني حين قال: «وكما أن الصورة إذا كانت أصباغها رديئة وأوضاعها متنافرة وجدنا العين نابية عنها غير مستلذة لمراعاتها، وإنْ كان تخطيطها صحيحاً، فكذلك الألفاظ الرديئة والتأليف المتنافر، وإنْ وقعت بها المُحاكاة الصحيحة فإنا نجد السمع يتأذى بمرور تلك الألفاظ الرديئة القبيحة التأليف عليها، يشغل النفس تأذى السمع عن التأثر لمقتضى المُحاكاة والتخييل»[١٥]. وفي تناغم تام لا يكدره ما يحيل عليه الفكر الكتابي من فصل للجسماني عن الروحاني من أجل استيعاب الشفوي والعفوي ضمن مقاييس الأدبية يخلص جابر عصفور إلى الاستنتاج أنه «على هذا الأساس يمكن أن نقول إن المُحاكاة المباشرة لا تفقد خاصياتها الأساسية وهي التعجيب وبالتالي تظل في إطار الموازاة لا التطابق»[١٦]. وعلى هذا الأساس يتدرج إلى التصريح أنه «يمكن أن نأتي - الآن- إلى المُحاكاة غير المباشرة - أو المُحاكاة التشبيهية أو المزدوجة. المُحاكاة المباشرة قد تقربنا من الرسم ولكن المحاكاة غير المباشرة تبعدنا عنه. فإذا كان في الأولى موازاة مباشرة تتباعد عن الأصل بدرجة واحدة، ففي الثانية تباعد عن الأصل بدرجات، وبالتالي فصفة «الحرفية» في هذا النوع مُستبعدة.»[١٧] ويعقب مباشرة على هذا التصنيف العام فيقول: «قد يكون هذا التباعد موضعاً للهجوم الأفلاطوني على الفن. ولكن

هذا الهجوم مستبعد بعد أن قام الفارابي بتكييف المفهوم الأفلاطوني وتطويعه لتأدية أغراض مختلفة. وتتميز المُحاكاة التشبيهية- على المستوى الجمالي- بعدة أشياء، أولها أنها تكشف عن درجة أرقى من فاعلية الخيال الشعري، وثانيها أنها تنطوي على «لذة تعرف» متميزة عن لذة تعرف المُحاكاة المباشرة، وثالثها أنها تثير مساحة أكبر من مُخيّلة المتلقي وملكاته.» ويؤد كلامه بفاعلية الاقتران التي تعرض لها حازم ضمن كلام وارد أعلاه (اقتران النهر ..). ولأن هذا الاقتران كان يحتاج ليحدث أن يعطل مبدأ المطابقة فقد كان من طبيعة طاغية، وبالتالي كان يزداد عائده من التعجيب بمقدار ارتفاع درجة جموحه، أي بدرجة نجاح الشاعر في تحويل المُحاكاة إلى خبرة تسمح بانعكاس أصول الأشياء على جنان الشاعر وفي تحريك حساسيته. وعلى هذا الأساس كان الشاعر يكرس عيانياً (حضورياً وشهودياً، بلغة المتصوفة) «القيمة الشاملة». وهي قيمة توهب للشاعر أولاً عن طريق طبع موات وملائم، كما توهب له في شكل إلهام يعمق الاصطفاء الذي يكرسه الطبع السليم. وعلى رأي حازم القرطاجني فإنه «لا يعتاد وزن الكلام على المطبوعين إلا حيث يريدون تضمين المعاني الكثيرة في الألفاظ القليلة، أو حيث يريدون صوغ الكلام على هيئات بديعة يحتاج فيها إلى إمرار الفكر على الألفاظ التي يحدس أن ذلك متأتٍ فيها وإلى التنقيب عما يهيئ الكلام بتلك الهيئة من ضروب الترتيبات والوضع. فأما في ما سوى ذلك فالوزن أيسر شيء على من له أدنى بروع في هذه الصناعة»[١٨]. ويمثل ما يوهب الشعر للشاعر من طرف الطبيعة يقوم هو بوهبه وفق نواميسها، أي وفق درجة حظ الممدوح من جموح الطبع، أي من قدرة على التعاطف الذي يجعله يذهل عن ذاته ردهة من الزمن. وبهذا الخصوص جزم حازم أنه «تبيّن أن أمداح الخلفاء يجب أن تكون نمطاً واحداً يُنحى بأوصافها أبداً نحو الإفراط، وأن أمداح الأمراء والوزراء والقضاة ومن جرى مجراهم من كبار العلماء ينبغي أن يكون كل واحد منها ثلاثة أنماط: ينحى بالنمط الأعلى منحى الإفراط، وينحى بالنمط الأدنى

منحى الاقتصاد، وتكون أوصاف النمط الوسط اقتصادية مشوبة ببعض إفراط وذلك كما بيناه من اختلاف درجات الممدوحين في ضخامة الخطط وفخامة الولايات»[١٩].

لا عجب إذن والحال هذه أن تسوء سمعة الاستعارة مقارنة بالتشبيه. إن حالها من حال دمية حازم أو لوحة جابر. فهي متهمة بالمباشرية التي- بشكل مفارق- تنأى بالشعر عن الواقع بدلالة الطبيعة والوجود. وفي سبيل تسييج مفاعيلها طرح عبد القاهر تصور المعاني الأول والثواني. ويخصوص هذا التصور يلاحظ جابر عصفور قائلاً: «ورغم الأصول الفارابية التي يتضمنها مصطلح المعاني الأول والثواني إلا أن المصطلح نفسه يذكّر بعبد القاهر الجرجاني، خاصة دلائل الاعجاز حيث يميز عبد القاهر- في حديثه عن الكناية والاستعارة والتمثيل- بين ما يسميه «المَعنى» و«معنى المعنى» أو «المعاني الأول» و«المعاني الثواني». ويقصد عبد القاهر بالمعنى- ويساوى المعنى الأول أو يرادفه - الدلالة المباشرة التي يحملها ظاهر اللفظ بغير واسطة وبلا تضمن، كالدلالة المرتبطة بالنوم أو كثرة الرماد في قولهم «نؤوم الضحى» أو «كثير الرماد». أما معنى المعنى - أو المعنى الثاني - فهو الدلالة الضمنية - غير المباشرة - التي تنطوي عليها الدلالة المباشرة، وتدل عليها على جهة تضمّن أو لزوم وهي فكرة الترف الملازمة لعبارة «نؤوم الضحى» أو فكرة الكرم الملازمة لكثرة الرماد»[٢٠]. ثم يعرض لتوظيف حازم للتصور المذكور فيقول الدكتور: «يأخذ حازم هذا التمييز من عبد القاهر ليضعه في سياق مختلف لا يعكر جذريا على الأساس النظري الذي بنى عليه عبد القاهر (...) وفي عبارات حازم تباعد عن عبد القاهر يكاد يوحي بالمخالفة، لكن فكرة التحول في الدلالة والانتقال من معنى إلى آخر تظل قائمة، بعد أن تكيفت مع تصور حازم للمُحاكاة التشبيهية»[٢١]. كأن جابر عصفور يقول لنا: شطب حازم الإضافات التي ألحقها الجرجاني بتصور الاستعارة ولكن لا يهم

بما أنه احتفظ بما تشترك به كل المعاني في الدنيا قاطبة، ألا وهي فكرة الانتقال من معنى لآخر. ويواصل في تلطيف الفروق والفروق بين الفروق فيقول: «ويمثل هذا التكييف لفكرة عبد القاهر، يفلح حازم في تأصيل الجانب البلاغي لمفهوم المُحاكاة غير المباشرة عند الفارابي، وبالتالي تصبح المُحاكاة غير المباشرة «مُحاكاة تشبيهية»، تنطوي على طرفين، وتتجلى خلال التشبيه والاستعارة والإرداف وغيرها ولا يشعر حازم أنه قد تباعد – بهذا التكييف – عن مفاهيم الفلاسفة الذين يأخذ عنهم، خاصة بعد أن أكد الفارابي فكرة المشابهة في كل مُحاكاة، وبعد أن فهم ابن سينا نفسه أن المُحاكاة تنقسم إلى تشبيه واستعارة وتركيب، بل على العكس يوفق حازم بين الفلاسفة والنقاد أو البلاغيين في سياق منطقي، يبرر تحول الدلالة الذي تنطوي عليه الأقاويل الشعرية في المُحاكاة التشبيهية»[٢٢]. وهكذا يبرر جابر عصفور للشاعر قتله لقانون المطابقة حين يعطف استنتاجه التالي على كلامه السابق فيقول: «وعلى هذا الأساس يقول حازم إن الشاعر حر في الانتقال بين الدلالات، مثلما هو حرّ في أن يقرن الشيء بغيره، بشرط أن يؤدي هذا الانتقال وذلك الاقتران إلى فائدة تضيف إلى المُحاكاة. إن المُحاكاة التشبيهية تنطوي على اقتران دائم. والاقتران يتطلب فطنة ذهنية تمكّن من اكتشاف المُشابهة التي تولج المختلف في إطار المؤتلف أو المقترن. ومن المؤكد أن تمثل علاقات الاقتران – في المُحاكاة التشبيهية– يتطلب جهدا أكبر من تمثل علاقات المُحاكاة المباشرة»[٢٣]. ويحوصل فيستنتج قائلا: «والنتيجة الطبيعية لذلك كله أن تكون المُحاكاة بأمر موجود لا مفروض، لأن الأمر الموجود أيسر في إدراكه من المفروض»[٢٤].

بعد أن انتصر الدكتور جابر عصفور لخطة حازم الهادفة «لتأصيل» الجرجاني، وذلك انتصاراً منه لتشبيه يقتل المطابقة فيتباين من استعارة لا تطوع مبدأ المطابقة إلا بقدر إذعانها له، اجتهد الدكتور ليعزل الجرجاني عن

راهن النقد العالمي في وقته. بل إننا نذهب إلى أن جابر عصفور يغالي حتى حين يعتبر أن الفرق هائل بين الجرجاني والنقد المعاصر الذي يعتبر «أن الاستعارة تنفرد دون التشبيه بقدرتها على الإشارة إلى عناصر خارج السياق الشعري نفسه، ومن ثم تصبح أكثر منه قدرة على الإيحاء، وإثارة أكبر قدر ممكن من التداعيات في ذهن المتلقي»[٢٥]. حقا لم يكن في مقدور عبد القاهر إنجاز- وفق عبارة جابر عصفور- «الانقلاب الجذري الذي يقلب المفاهيم الأساسية رأساً على عقب،» وبالتالي ظل «يتحرك من البداية حتى النهاية – في بحثه للاستعارة – على أساس من الأصول القديمة التي يسلّم بها الجميع منذ القرن الثالث، والتي تبلورت خلال القرن الرابع بوجه خاص». ويشرح جابر عصفور فيقول: «وأعني بهذه الأصول المُسلمات التي تجعل الاستعارة من قبيل المعرض الحسن لمعنى نثري يمكن أن يقوم دونها، هذا من جهة، ومن جهة أخرى تجعل العلاقة بين طرفي الاستعارة محصورة في علاقة مقارنة أو استبدال ضيقة، تقوم على المشابهة، دون أن تنظر إلى الطرفين من خلال مبدأ يسلم بالتفاعل بين الدلالات. وهي أخيرا تجعل حركة الشاعر في النقلة بين المعاني، أو أطراف الاستعارة، أشبه بالحركة المنطقية المقيدة والمحددة سلفاً»[٢٦]، ولكن ألا يشير هذا الكلام نفسه، على نحو أو آخر، لمضمون الرهان الذي تخدمه الاستعارة تلقائياً؟

كل من يقرأ الكلام الأخير لجابر عصفور سيتبين بيسر غير قليل أن سبب تعارض الاستعارة مع ميل التشبيه الشعري لقتل مبدأ المطابقة هو دفاعها عن «قيمة العرض» la valeur de l’exposition في مواجهة القيمة الثقافية السائدة التي تجعل من تعدد الوجوه سنداً لاجتماعية تقوم على التعاطف وعلى عمومية الإلهام الباطني، أي اجتماعية تحرص على أن تجعل من خبرة الانتماء المشترك التي هي في أساس كل علاقة اجتماعية مضمون ممارسة حسية عيانية. وفعلاً، بقدر ما تشدد الاستعارة على البعد الإنشائي في الصورة بقدر ما يعتمد التشبيه

على ضارب المُعطى فيها. ذلك أن من شأن حصر العلاقة بين طرفي الاستعارة في علاقة مقارنة أو استبدال اعتُبرت ضيقة لالتزامها بمبدأ ما ينظم علاقة التطابق ويحدد سلفاً النقلة بين المعاني، وهو ما من شأنه أن يشطب – أو على الأقل يستوعب – المعاني الطبيعية الأولى ضمن علاقة تعاقدية يختارها الشاعر وينخرط فيها نقدياً المستهلك للصورة الاستعارية. وعندما نتذكر أن قوام الفكر هو ربط المسائل بالاختيار يصبح في مقدورنا أن نربط النشاز الحاصل بين قيمة العرض وقيمة التعاطف بالنشاز الحاصل بين الفكر والحياة، وبين المعرفة وحسن الرجاء، أو بين الذكاء والاعتقاد (بما أن الذكاء يرتبط بالارتياب والاعتقاد بحسن الرجاء). هكذا يمكن أن نقول أن القيمة من وجهة نظر فاعلية العرض هي ما به تحظى الأشياء والكائنات بسيمياء تستدرج كلية كيانها نحو الإقامة في المظاهر، في حين أن التشبيه يتعاطى مع القيمة الأصلية التي تجعل من الكائنات الحية تنتظم في علاقة تعاطف يمكن التعبير عنها من خلال المقولة الصوفية التوجه: «الكل واحد». إجمالاً، بالإمكان القول أنه ما تكاد تصبح الاستعارة منوالاً للصورة حتى يصبح الإبداع وليس الوجد هو مقياس القيمة. وعندها ينزاح الفن عن الشعر انزياح فعل التمسرح عن الميل إلى الوجد. ومعلوم أن التمسرح مغلول للاجتماعي في حين أن الوجد مشدود لما أصلي (للغريزة وللكوسمولوجي)، ولذلك كان الأول ملتزماً بنظام المراتب في حين يرتبط إغراء الوجد بالحنين إلى وضع أصلي سابق على كل مراتبية من شأنها أن تفصل بين الخصوصية الحية للفرد وبين هويته الاجتماعية. في كلمة نقول إن الاستعارة كمنوال تساعد على قيام الصورية بينما يتسم التشبيه بطبيعة طاقية. وعليه تحرص القيمة الثقافية على قتل مبدأ المطابقة وذلك دفاعاً عن تعدد الوجوه الذي يسمح لطاقة الوجود الأصلية بأن تكون نافقة وسائحة (ابن سينا يتحدث عن «سريان البهاء») فتربط بين الأفراد برباط باطني ومباشر وقصوي، وكلها روابط تتعارض مع الطابع الدنيوي للروابط الاجتماعية وللهرمية الوظيفية والمعرفية. ولذلك

كانت المشروطية، وكذلك مبدأ المطابقة الذي يضمنها، يمثلان خط الفصل بين المقاربة الشعرية للظواهر والمُقاربة الفنية لها. فإذا كان تعدد الوجوه هو أساس النفاق من حيث هو تعدية وتأدية تتسم بالمباشرة وبالسرعة (ابن خلدون ذكر في مقدمته بأن «الوحي في اللغة الإسراع.» ولعل الوحي هو في حقيقة أمره النباهة، التي لا يمكن حصولها بصناعة البتة وذلك بحكم غريزيتها) فإن النظام الإحالي للاستعارة الذي يميل إلى أن يجعلها تستقل بسياقها يشطب تعدد الوجوه وبذلك يغلب الاستجابة الخارجية على النازع الباطني. وهكذا يتحدد مضمون الإبداع على مستوى الفرق بين مبدأ الجسامة التشبيهية والجسامة الاستعارية: الأولى هي من طبيعة طاقية وتعتمد في تعينها على المُحرضات الحسية (على الصوت في حالة الشعر)، في حين تطمح الاستعارة إلى بلورة جسامة ترتبط بالموضوعية، أي باتفاق الأذهان اتفاقاً تعاقدياً ومتطابقاً، وهو مما يسمح، في خاتمة المطاف، بتحويل التنصيصات إلى مرئيات. بكلام آخر، تطمح الاستعارة إلى تغيير طبيعة البداهة: من بداهة حسية إستطيقية إلى بداهة نظرية وبصرية. (وهو ما يعنى في الواقع تصدير الفكر على البداهة). وفي ضوء هذا التغيير فإن المرجع هو الذي يتغير آخراً: من مرجعية وجودية زمانية إلى مرجعية مكانية وصورية. وجلي أن كلا المرجعين لا يقيمان نفس العلاقة مع نصاب المظاهر. ففي وقت يقتل التشبيه المُطابقة للتعالي على المظاهر تتعاطى الاستعارة مع الموهبة التركيبية (أو التدبير بلغة الفلاسفة المسلمين) من أجل تشكيل الوقائع على نحو يؤلف بينهما مكانياً. ولذلك كان التشبيه يطلب الامتلاء الحسي بموضوعه في حين تروم الاستعارة تفضية المسائل والمعطيات. والواقع أنه لم يفت جابر عصفور توجه عبد القاهر الجرجاني إلى هذا المنحى. وهو ما عبّر عنه عندما استفهم بخصوص الجرجاني قائلا: «ألم يقل – متأثراً بشرّاح أرسطو– إن الاستعارة تجعل الجماد حياً ناطقاً، وترينا المعاني الخفية بادية جلية»[٢٧]. حقاً يستدرك جابر عصفور مباشرة بعد ذلك فيقول: «ولكن الحديث عن التشخيص

لا يمكن أن يغري عبد القاهر بالخوض فيه كثيراً، لأنه متكلم أشعري، وهذه صفة تجعله يشعر أن المضي في التسليم بالتشخيص، والإلحاح عليه، قد ينتهي إلى القول بالتشبيه والتجسيد وغيرهما من الأمور التي تتعارض مع أصل التوحيد عند الأشاعرة.» ولكن ما قيمة هذا الاعتراض على وجه الدقة؟

من الثابت أن من بين حوافز الجرجاني على تصدير الاستعارة على التشبيه رغبته في تصدير المعنى على اللفظ، بما أن قوام الاستعارة في نظره أنك «تُثبت بها معنى لا يعرف ذلك المعنى من اللفظ ولكنه يعرفه من معنى اللفظ.» وهو فصل خطير الدلالة والتبعات، بما أنه يوحي بأن صاحبه يفصل بين الجسماني والروحاني، وبالتالي يفصل بين الكتابي والشفاهي. ومثل هذه الفصول هي التي مهدت لقوله بمقولة «الإدعاء». ومن شأن مثل هذه المقولة أن تمهد لتغيير الجواب السائد عربياً على سؤال من الفاعل: الفكر أم الطبيعة؟ الكائن أم الوجود؟ القلم أم الصوت؟ وطبعاً، في ضوء مقولة «الإدعاء» لا يمكن أن تكون الطبيعة ملهمة، لأن الإلهام يمكن أن يقبض على المعنى، ولكنه لا يستطيع الإحاطة بمعنى المعنى، وهو موضوع الادعاء ورهانه. ولهذا كان للمُحاكاة المباشرة أن تحاكي المعنى في حين أن المُحاكاة الصورية هي التي تقدر على مُحاكاة معنى المعنى. ويترتب عن هذه المراجعة تمهيد لتغيير دلالة العقل نفسه. فمن كان مرجعه التشبيه فإن مرجعه الأقصى هو الطبع، وتمثل بالتالي الطبيعة بالنسبة له منوال المعقولية. في حين يؤدي اعتماد الاستعارة مرجعاً إلى ربط المعقولية بفاعلية تركيبية رهانها مسرحة بنية انتظام الظواهر ضمن أنساق بصرية وهيئات مرئية. وشتان بين من يربط المسائل بفاعل لا شخصي وبين من يرجعها إلى نشاطية فاعل شخصي وموسوم بالحضور إزاء تصوراته. ولعل الجرجاني تحوط من هذا البُعد تحديداً من أبعاد التشخيصية، دون أن يدخل مع ذلك في صراع مع أشعريته. إذ حقاً ترفض الأشعرية سطوة القواعد على أفعال الأفراد ولكنها لا تنفي أن يكون لها دور معلوم.

أي أنها ترفض الصورية وترتاب فيها، ولكنها لا تقصي الفاعلية الإنشائية ولا تعارض ما من شأنه أن يساهم في بلورة فكرة الفاعل الشخصي. ومن شأن هذا المقدار من الثقة في فاعلية قواعد الفكر أن يغيّر الكيان بحيث يشمل حتى الذائقة. فمن يتذوق التشبيه فمعناه اهتمامه بكيفيات الوجود بقدر زهده في كيفيات العمل، في حين من يحرص على الاستعارة فدليل على أنه يهتم قبل كل شيء بكيفيات العمل. ولذلك تبين لي شخصياً أن عبد القاهر الجرجاني كان مهتماً بدرجة تزيد وتنقص بلزوم الحداثة الأعظم، عنيت بالحديث ضرورة تحويل الطبع إلى الفكر. ومن يهتم بهذا اللزوم فهو سيهتم بطريق الاستتباع بمسألة النقوش وسيراعي فيها وسائل ربطها بالاختيار وبالسياق، سواء منه العام أو الخاص. ولا أعتقد أنه من مصادفات اللقيا أن يختار عبد القاهر المثال التالي ليشرح من خلاله خصوصيات الاستعارة. يقول الجرجاني: «الاسم مثل الهيئة التي يُستدل بها على الأجناس كزي الملوك وزي السوقة، فكما أنك لو خلعت من الرجل أثواب السوقة، ونفيت عنه كل شيء يختص بالسوقة، وألبسته زي الملوك، فأبديته للناس في صورة الملوك، حتى يتوهموه ملكاً، وحتى لا يصلوا إلى معرفة حاله إلا بإخبار أو اختبار واستدلال غير الظاهر، كنت قد أعرته هيئة الملك وزيه على الحقيقة، ولو أنك ألقيت عليه بعض ما يلبسه الملك من غير أن تعريه من المعاني التي تدل على كونه سوقة لم تكن قد أعرته بالحقيقة هيئة الملك لأن المقصود من هيئة الملك أن يحصل بها المهابة في النفس وأن يتوهم العظمة، ولا يحصل ذلك مع وجود الأوصاف الدالة على أن الرجل سوقة»[٢٨]. هكذا لامس الجرجاني نقطة الفصل والوصل بين الشعر والفن، أي بين القيمة الثقافية والإبداع. ذلك أن مدار الأولى النجاح في الارتفاع بالمعهود إلى منزلة المأثور، بينما مدار الإبداع إنجاز ضرب من العدول الحاسم والجذري. لننتبه مُجدداً إلى التحذير الذي حرص الجرجاني على التنصيص عليه حين نبه إلى تقصير الاستعارة حين لا تنجح في أن تكون عدولاً جذرياً فقال «ولو أنك ألقيت عليه بعض ما يلبسه الملك من غير

أن تعريه من المعاني التي تدل على كونه سوقة لم تكن قد أعرته بالحقيقة هيئة الملك».

هكذا يبدو عبد القاهر الجرجاني على بيِّنة من قدرة الاستعارة على تجويد قدرة المجتمعات على اصطناع الهيئات بما يوسّع دائرة نظام التشابه على حساب دائرة التباين، وهو ما جعل من وظيفة توحيد المرجع تتسم بأكثر فاعلية وأكثر مشروطية. ولذلك لم يفته، ربما، أن الاستعارة أقرب لصناعة خطيرة المفعول بما أن مدارها التصرف في الهيئات. وفي وقت يتسم فيه التشبيه بكونه عائماً، ويكون العائم ليس في الوعي، فإن الاستعارة هي، في المقابل هيئة، وخصيصة الهيئة أنها كلها في المظاهر، وما كان في المظاهر فمعناه استيفاؤه لصفة التداولية وبالتالي تلاؤمه مع ضرورات المعرفة الواعية. ومنه اختلاف دلالة المبالغة كما يتصورها الجرجاني عن دلالة الإفراط كما يوظفها حازم القرطاجني. فقوام المبالغة الجرجانية هو استحكام الصبغة إلى حدّ يدخل معه الظاهر في علاقة امتدادية مع الداخل. وتجدر الإشارة ها هنا أن الباطن حين يتفاعل مع الخارج يكف عن أن يكون باطناً Dedans ليصبح داخلاً Intérieur. وهو ما من شأنه أن يعطي للروح سيمياء فتصبح نفساً (لنتذكر كيف يقابل التوحيدي بين الروح، بوصفها جسم لطيف منبث في الجسد على خاص ما فيه، وبين النفس التي هي مُستفادة من خارج). وأن تتطابق الروح مع سيميائها فمعناه مغادرتها لطبعها وتحولها لفكر يسمح لصاحبه بأن يعتمد مع الآخرين رابطة من طبيعة تاريخية وإنسانية فيطرح عنه الروابط الغريزية والدموية. لا شبهة في أن مثال الجرجاني لا يكفي لوحده لنتحدث عن انخراط ما في مقولة الساحة العامة كبوتقة صهر للمُعطى التقديري ليصبح مُنجزاً تاريخياً، ولكنه يدفع مع ذلك إلى الأمل بورود إمكان تحقق مثل هذا الانخراط ساعة يصبح من وظائف الفن تطويع مبدأ المطابقة بدل قتله. ولا يُستبعد أن يكون الجرجاني قد انتبه نوع انتباه إلى تبعات خيار

اليونان الذي جعل من الكتابة عنصراً ركنياً في الثقافة العامة، فنجحوا بذلك في وضع الإنسان العامي في قلب الفكر وفي استبدال الرابطة الدموية والملية برابطة ألفبائية وفي التشدد في تعريف مفهوم «الحشد» بحيث تصبح مرئية الهيئة قادرة لوحدها لنقل الشخص من وضع النكرة إلى نظام المعرفة (بكل تعيناته). والملاحظ أن إنجاز هذه المهام تطلب تغريب الهليين عن يونانيتهم. وقد نوه يوسف الصديق إلى هذا البعد الاستئنافي فكتب قائلاً: لكن «العقل» الأسطوري الذي سيختار «تغريب» الهلينيين عن يونانيتهم سيصطنع أسطورة أخرى مُحدثة ولا ريب لأنا لا نعثر عليها في المدونات الأولى عند هوميروس (القرن الثامن قبل الميلاد) ولا عند هزيودس (القرن السابع) بل فقط في مسرحية متأخرة لأوريبيدس (القرن الخامس) أسّست توطن أثينا ومقاطعتها عتيقا Attique على زلة الإله أبولو الذي أحبل آخر وريثة للعرق العتيقي، فولدت يون ونسبه الإله زوراً لزوجها العقيم خوثوس. هنا ينقطع التسلسل الإغريقي عن مصادره البابلية التي لا تهتم بسلالات الأفراد ومصائرهم بقدر ما تؤسس لنشأة القوى الطبيعية من خلال الصراع والفتنة بين رموز مؤلهة متنافرة وتصبح الحاجة للتأسيس الأسطوري حاجة سياسية تتطلبها وحدة المتساكنين داخل المدينة أو داخل مجموعة المدن في المقاطعة الواحدة. لا بد أن يكون إذا للأمة الإغريقية سبب أسطوري آخر غير الذي يربط الإنسان المجرد بالكون المجرد والذي يقصي الإنسان المُعيَّن – المواطن– من منطق أحداث العالم المحكوم بإرادات الآلهة»[٢٩].

انطلاقاً من هاجس البحث عن سبل تطوير القدرة على تطويع مبدأ المُطابقة بدل قتله، أي بدل إهدار الروابط التاريخية والدنيوية، يبدو عمل جابر عصفور النقدي مقتفياً آثار قدامة بن جعفر وحازم قرطاجني وأمثالهما. فهو حتى حين ينكفأ على نظرية الفارابي في الشعر فلكي يصوغ جهازا تأويلياً يواصل تصدير المُحاكاة غير المباشرة على المُحاكاة المباشرة. ولعل العناد

الذي واجهته به نظرية الفن الحداثي كما استهلها اليونان هو الذي جعله يحكم عليها بكونها «مراوغة»[٣٠]. وربما كان من أسبابه ضيقه المُشار إليه سعة مساحة التركيب الفلسفي الذي على أساسه تبوأت الفلسفة المنزلة التي تعود للدين ضمن المجتمعات غير الحداثية. آية ذلك أن جابر عصفور، إنْ لم يكن تباين من الفارابي الذي يُدرج نظريته في الفن ضمن تصوره العام للعالم، فهو يتبرم من هذا الحرص على النسقية الشمولية. إذ فعلاً، يتضايق جابر عصفور من الطابع التركيبي الذي تقتضيه نظريات الفن الحداثية لأنه يرفع فاعلية الدفع للحضور إلى درجة تصبح معها كل أشكال المُحاكاة غير المباشرة ضرباً من التورية. وفعلاً، يقف جابر عصفور عند هذا التكامل التركيبي الذي تتطلبه الفلسفة (والذي يصبح تكاملاً تشكيلياً ضمن مساحة اللوحة) وقوف المذعن لضرورة لا دافع لها فيقول: «لا مفر من أن نفهم نظريته في الفن في ضوء تفكيره الفلسفي في شموله وتشعبه. ونقطة البدء في هذا التفكير الشامل هي السياسة، فعليها تُبنى كثير من النتائج في فلسفة الفارابي بوجه عام، ونظريته في الفن بوجه خاص»[٣١]. ولدفع أي حرج قد يحيل عليه مثل هذا الاستنكاف من جزالة التكامل التركيبي قام جابر عصفور بالربط ما قبليا بين التفكير والحلم، على اعتبار أن جريرة الفكر مردها أنه يتجاوز الواقع، وعلى اعتبار أن من يتجاوز الواقع فهو يحلم. «فضلاً عن أن المفكر الذي يتجاوز بفكره واقعه لن يُترك لشأنه، طالما اختار فكراً يتجاوز الواقع لن يُترك لشأنه، طالما اختار فكراً يتجاوز الواقع، إذ سوف يكون عيشه نكداً «وبعيداً عن أن يتم له ما يريد، لأنه ينبغي أن تعرض له إحدى حالين إما هلاك وإما حرمان الهلاك»[٣٢]. كأننا بالكاتب لا يعود للسياسة إلا بعد تلطيف أثرها التحديدي السالف الذكر. فكأنه يصوغ هذا التقابل بين الفكر والحلم، لا لكي يمنع الثقة في قدرة الفكر على أن يأخذ على عاتقه القيمة الشاملة، ولكن ليحذر من مخاطر الاسترسال في تلك الثقة. آية ذلك قوله في نفس الصفحة: «فالمهم أن تصبح السعادة ممكنة على

الأرض، وأن يتعاون الأفراد على نيلها، ويتجاوزوا إطارهم المحدود إلى إطار الأمة الفاضلة «التي تتعاون مدنها كلها على ما تنال به السعادة». ويتجاوز الحلم إطار الأمة إلى الإنسانية أو ما يسميه الفارابي «المعمورة الفاضلة»، التي تتحقق عندما تتعاون الأمم فيها بينها على بلوغ السعادة، ولا ضير في ذلك الحلم لو أصبح الكسالى في الأمة أو المدينة البلغم الذي يشوش الجسد، أو يصبح المسرفون من الأغنياء بمنزلة الصفراء، بل يسلبهم الفارابي الحق في الحياة الأخرى، فالنفوس الشريرة تنحل بعد الموت وتصير إلى عدم، ولا بقاء إلا للنفوس الكاملة التي تلوذ بفكر يؤمن بالعدالة الحقة». ويختم الدكتور جابر عصفور تقويمه النقدي الملطف بالتورية بقوله: «مفتاح كل المعضلات – عند الفارابي– هو الفكر الذي يبشر بالحلم»[٣٣]. واللافت للنظر أن الدكتور يشير عرضاً لمسألة المدينة وكأنه لا تأثير لهذا الذكر على المرجعيات أو الإحداثيات العامة التي صدرت عنها فلسفة الفارابي. نقرأ في بقية الجملة الآنفة الذكر: «إن الفكر هو الذي يحرك الإنسان الحق. والفكر السائد في المدن الضالة والجاهلة –إن جاز يسمى فكراً– فكر لا يحقق السعادة. وتغيير ذلك الفكر مهمة الفيلسوف الأولى». ثم إن جابر عصفور ضاعف التلطيف لدور السياسي في فكر الفارابي بتلطيف ثاني مداره إيمان الفارابي بالعلوية الحقوقية، فتحدث الدكتور وعاود الحديث عن شيعية الفارابي وعن تقديسه للحاكم وبعد أن وصم مدينته بالطوباوية وعن شططه في اشتراط المنفعة سواء في قصدية العمل الفني أو في تمكين الناس من البعث يوم القيامة الخ، بعدها فقط تخلص للقول: «لا شك أن هذه النظرة –على الرغم مما يمكن أن نوجهه لها من نقد – تجعل كمال العمل الفني مرتبطاً بكمال الحياة نفسها، كما تجعل القوانين التي يتحقق بها اكتمال العمل الفني هي نفسها التي يتحقق بها اكتمال التجربة الإنسانية»[٣٤]. ويعد المداومة على التلطيف يذكر جابر عصفور عن الفارابي أن «المبدع يقدم موضوعه من وجهة نظر بعينها، ويعرض ذلك الموضوع عرضاً ذاتياً مؤثراً،

يشي باقتناعه بالمواقف أو الأفكار التي يريد أن ينقلها إلى الآخرين، فيقنعهم بها، أو يقودهم –دون أن يشعروا– إليها، وبالتالي فإن عملية تقديم «الموضوع» نفسها تعكس الجانب الذاتي من المبدع، أو تعكس عالمه الداخلي»[٣٥]. ونحن إذ نتحدث عن تلطيف يمارسه جابر عصفور فلأن خطابه يظل يداور الفكرة حتى يلتف على ضارب الجدة فيها ويحوله إما إلى سمة عامة أو إلى تنويعة من تنويعات فكرة مستقرة. فهو ذكر الكلام الأخير وكأنه يتجاوز بذلك ما كان ذكره في الصفحة السابقة بخصوص المعركة القديمة العهد بين الفلسفة والشعر وعن «المفكرين المدققين ذوي الأسمال البالية [الذين] يثأرون لأنفسهم من الشعراء الذين سخروا من رؤوسهم العارفة بكل شيء»[٣٦]. والحال أن موافقة الفارابي على الطبيعة التصورية للفن يقتضي موافقته على الارتياب في كل ما لم يكن في الوعي، والعجيب مثلاً، مثله مثل العائم والسائح، ليس في الوعي. وما تمييز الفارابي بين ما كان فناً نافعاً وما كان ممتعاً إلا صدوراً عن هذا المقياس. وقد أصاب جابر عصفور حين لاحظ أن ابن سينا طبق «نظرة الفارابي هذه على الإبداع الشعري فانتهت به إلى أن العرب «تقول الشعر لوجهين: أحدهما ليؤثر في النفس أمرا من الأمور تعد به نحو فعل أو انفعال، والثاني للعجب فقط، فكانت تشبه كل شي لتعجب بحسب التشبيه»[٣٧]. والملاحظ أن جابر عصفور كان سيدرك ارتباط الفن بالوعي وبالتصورات بشكل أفضل لو أكمل كلام ابن سينا ليبلغ الموضع الذي يقارن ضمنه بين العرب واليونان فيجزم أن الأخيرين لا يشتغلون بالدواب أصلا. أي أنهم عطلوا مرجعية الشعر، والتي درج على تسميتها بمرجعية الدواب. وبشطب هذه المرجعية لا يتم استيعاب العجيب ضمن مقاييس التداولي فحسب، بل يتم تبعا لذلك اعتماد جسامة voluminosité جديدة ترتبط في ضوئها الحقيقة بالموضوعية المترتبة عن اتفاق الأذهان ومرئية الأغراض. وفعلاً، يعرض جابر عصفور لدور المكان في بلورة هذه الجسامة الجديدة فيقول: «ولكن الشعر – وإنْ تشابه مع الموسيقى

في عنصر الزمن– يتشابه مع الرسم عنصر الإيحاء بالمكان. الشعر ليس تعاقباً مُنظماً في الزمن بين الحركة والسكون فحسب، إنه يتكون من كلمات، والكلمات لها دلالات، أي أنها تشير إلى مُدركات مرتبطة بباقي الحواس، أي أن الشعر لا يثير إحساسات سمعية فحسب، بل يثير إحساسات أخرى، طالما كانت كلماته لها صلة بكل مدركات الحس، وعندئذ يتشابه الشعر مع الرسم. إن الشاعر كالرسام ينقل العالم في أشكال فنية، فكلاهما يحاكي الأشياء الإرادية، وتعتمد طريقة كل منهما في محاكاة الأشياء الإرادية أو الأفعال الإنسانية، على مادة ذات صلة بإحساسات كليهما. وهي – بالتالي – تثير إحساسات المتلقي. ومن هنا فإن الشاعر والرسام، عندما يقومان بفعل المحاكاة، يجسمان الأشياء والأفكار والمشاعر في أشكال محسوسة، يمكن رؤيتها: إما عن طريق العين الباصرة – كما في حالة الرسام – وعين العقل أو المخيلة معا في حالة الشاعر»[٣٨]. هنا بلغ التلطيف درجة من الفاعلية أصبح معها تورية رهانها الرئيسي حجب الفارق بين النموذج الأصلي للشاعر ونموذج الفنان وذلك من خلال الفارق الحاصل بين الاتفعال بالأشياء الحسية وبين القدرة على تطويع العلامات. وقوام النموذج الأول فاعلية منطلقها لا إرادي l'objectivisme بما أنها تصادر على أن كل ما تخبر عنه هو حاصل في الخارج الموضوعي وأن التعجيب الذي يميزه متأت من هذا الانعكاس الذي يعطف الوجدان كشريحة رهيفة لا تمسها الصور والأشكال على الخارج من حيث هو فج عميق وغيب سحيق. في حين يستمد النموذج الفني قوامه من الفاعلية التي أنبنت عليها هذه الفقرة من كلام جابر عصفور، عنيت بالحديث «الإرادية» والتي على ضوئها يصبح العالم تصوراً بما أن متنه وفحواه هو كما قال جابر عصفور «الأشياء الإرادية»، أي نسق العلامات. ومنه تحول مقولة العجيب إلى مقولة أخرى هي l'insolite والتي أخاطر بترجمتها باللامعهود، وقوامها، كما يحددها تودوروف، خبرة التردد الحائر l'hésitation بين واقعية الخبر القصصي وأدبيته.

ولأن الأدب يستند جذرياً إلى الإرادية المُشار إليها فهو ينطلق من عقد رمزي يسمح للعمل الأدبي خصوصاً، والفني عموماً، بالاستقلال بمقياس صلاحيته. ومن هذا المنطلق كان الأدب صوري التوجه وكانت حقائقه ذات صياغة «أليغورية»، استعارية. وعليه، فإن كلام جابر عصفور عن الشعر بوصفه «ابن اللحظات الآنية التي تومض كالبرق، فتقتنصها الصورة الشعرية لتديم حضورها، وتبسطها أمام العين كي تتأملها، فتأسرها القصيدة كأنها تأسر بوارق الحدس ولمعة الكشف، في العمق الرأسي لحضور آني، ما بين المبدع والمتلقي،»[٣٩] لا يصح على الشعر كله، بل هو من اختصاص شعر نموذجه الأدب، وبالتالي هو شعر يبلور فاعلية فنية لا فاعلية شعرية، أي يقوم بتفضية حدوسات الشاعر وذلك بتوظيف مهاراته في التركيب من أجل تجسيم ينجح في استحضار اللامرئي من خلال مسرحته. وعلى هذا الصعيد ترتخي الفوارق بين التصوير والشعر بحكم انخراطهما الجماعي في معايير الكتابة. ومعلوم أن الكتابة حين تكون ألفبائية فتقطع مع الصوت وتستبعد شفاهية اللغة المقطعية syllabique فإنها تقوم بفصل اليد عن الفم وعندها تصبح الكتابة تصويراً، أي تصبح استحضارا للشيء عينه الذي لو تناوله الكلام بالوصف والحديث لتبخر وساح، ولغادر جسامته الماثلة حيال المرئية، مُسترداً بذلك طبيعته الطاقية والهوائية. بل إن الشعر ضمن المجتمعات الحداثية يصبح محكوماً عليه إما بأن يغير مقاييسه أو أن يغدو «طيشاً» لا همّ له إلا التلذذ «بتبخير» ما يكثفه التصوير وتغفيل ما تستحضره العلامات والنسقة المترتبة عن تآلفها التركيبي. في المقابل يحاول جابر عصفور التفقه في استراتيجيات الفعل الفني بهدف التنظير لحق الشاعر العربي في أن يواصل في قتل مبدأ المطابقة فيولي لقطبية محاكاة مباشرة/ محاكاة غير مباشرة مُنصباً مركزياً في استراتيجيات قراءته للأداء الشعري. وفعلاً، في بعض الأحيان يعطى كلام جابر عصفور الانطباع بأنه يتصادى على أكثر من نحو مع ما سبقه إليه قدامة بن جعفر وحازم القرطاجني

وأمثالهما أكثر مما يبدو حريصا على تحيين النقد العربي. ومن عينات هذا التصادي محاولاته المستمرة لفك ارتباط الفلاسفة المسلمين بالفلاسفة اليونان بهدف تجنيب الشعر المواجهة المعيارية مع الفن. من ذلك قوله: «لقد ميز أرسطو بين أنواع المحاكاة تبعاً لاختلاف الأداة، والموضوع، والطريقة أو الأسلوب الذي تتم به المحاكاة. أما الفارابي فإنه – على الأقل فيما يمكن استنتاجه من كتاباته الموجودة– يركز كل التركيز على الأداة وحدها، كأن الأداة وحدها هي الأساس للتمييز بين أنواع الفن. ومما يجعل هذا الاستنتاج مغرياً بالقبول أن موضوع المُحاكاة يرتد إلى جذر واحد هو الأفعال الإرادية. ومن ثم فالموضوع بذاته لا يصلح أن يكون أساساً للتمييز بين أنواع الفن. أما كيفية المحاكاة أو أسلوبها فنتيجة تترتب على تمايز الأداة واختلافها من نوع إلى آخر. وإذن فلا يبقى أساساً للتمايز إلا الأداة. ولذلك نجد الفارابي عندما يوازن بين الشعر والرسم ينتهي إلى حصر التمايز بينهما في الأداة. فأداة الشعر هي الكلمات، وأداة الرسم هي الأصباغ والألوان، ويجمعها – بعد ذلك – فعل واحد هو «التشبيه» وغرض واحد هو «إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم»[٤٠].

قد نقر جابر عصفور حين يرى أن «الفارابي متميز في نظرته إلى الجانب الأخلاقي من الفن عن أفلاطون، فهو يفهم هذا الجانب فهما أرحب من فهم سلفه اليوناني، أعنى فهما يمنحه مرونة لا نجدها عند الفيلسوف الفنان الذي طرد الفنانين من جمهوريته»[٤١]. ولكن الواقع أن أفلاطون لم يطرد الفنانين من جمهوريته بل طرد الشعراء (ومراجعة محاورته الموسومة «إيون» توضح أسباب أفلاطون في ذلك)، وقد استند أفلاطون في طرده للشاعر إلى نفس المقولة نفسها التي واصلها من بعده كل من الفارابي وابن سينا وباقي الفلاسفة، ألا وهي أطروحة الفصل بين الفضيلة والفطرة. عندها تصبح مرونة الفارابي المفترضة أقل بداهة مما ذهب إليه الدكتور، بما أن حاصل فعل هذه الأطروحة يتطابق مع ما يجمع الفلاسفة والحداثيين بعضهم مع بعض – مهما كانت اختلافاتهم–

كما يتطابق مع ما يميزهم عن غيرهم مهما كانت أوجه الشبه معه. ولو اختزلنا المضمون المشار إلى مقولة مركزية وحيدة لكانت مقولة الموجبة لضرورة فصل الروحاني عن الجسماني. ومن شأن هذا الفصل وحده أن يوفر أول شروط الإبداع الفني، ألا وهي المصادرة على أولوية النموذج على المعطى وعلى الطبيعي بدلالة الحسي والمتنوع. وفعلاً، حاولت الفلسفة أن تؤسس سطحاً مُستحدثاً لتشيد على أديمه ذكاء مُستحدثاً ومعه معرفة بنفس القدر من الجدة والاستحداث. ويستند هذا السطح المذكور إلى ما سماه الفلاسفة «الأسماء غير المُحصلة». ولأن السطح المستحدث لا يهدف إلى أقل من شطب الوجود الحسي، فلذلك كان الفلاسفة كلهم معنيين بالبحث عن جسامة تكون منشاة وغير معطاة، جسامة يقولون عنها إنها متخطية للعدم، وبالتالي للوجودي، والأخير في نظرهم مساو للعدم لأنه متكون حصرياً من الأشياء، وخاصية الأخيرة أنها تعنى ولا تدل، لأن الدلالة برهانية ولا برهان إلا مع التركيبي، ولا تركيب إلا بعد التحليل أي فصل المؤتلف إلى فصول وأصول، أي بعد تأسيس نظام الأسماء بوصفه ما ينقل من المجال الوجودي إلى نصاب الكائن. والاسم، كما يجزم بذلك ابن رشد شارحا لأرسطو، «منه محصل وغير محصل. فأما المحصل فهو الاسم الدال على الملكات – مثل إنسان وفرس. وأما غير المحصل فهو الاسم الذي يركب من اسم الملكة وحرف لا في الألسنة التي يستعمل فيها هذا النوع من الاسم – مثل قولنا لا إنسان ولا حيوان. وهذا الصنف من الأسماء إنما سمي اسماً غير محصل لأنه لا يستحق أن يسمى اسما بإطلاق إذ كان لا يدل على ملكة ولا هو أيضاً قول سالب لأن دلالته دلالة الاسم المفرد وإنْ كان مركباً. ولذلك قد يلحقه السلب كما يلحق الاسم المُحصل.»[٤٢] عند هذه الفتحة تحديدا أسس اليونان إشكالية الفن عندما حرروا فكرة الصناعة من كل إثم له صلة بانتهاك العقد الطبيعي وجعلوها مرتبطة بفاعلية الديميورج الذي يتحرك ضمن الكلي الذي يعلو على الوجودي. وبالعودة إلى الفارابي سيخبرنا بأن «المعنى الواحد: إما أن يكون شخصاً، وإما أن يكون

كلياً. والمعنى الكلي يكون واحداً إما بأن يكون غير منقسم في القول بأن تدل عليه لفظة مفردة، وإما بأن يكون مركبا من معان قيد بعضها ببعض، وتدل عليها ألفاظ مركّبة تركيب تقييد. فإن التقييد يجعل جملتها معنى واحد، كقولنا: «زيد كاتب مجيد»، «زيد إنسان أبيض»، «الثلاثة عدد فرد»، «العثدد الزوج ينقسم بقسمين متساويين»[٤٣]. مؤدى كلام الفارابي أن التقييد يتطلب المعالقة المكانية ويؤدي بالتالي إلى بلورة مكانية une topique. ولعل هذا الطابع المكاني (أي هذا الربط بين الجسامة والموضوعية) هو علة ما ذكره الفارابي من تعارض الأسماء الغير محصلة مع ما هو عائم وسائح. في ذلك يقول المذكور: إن «الأسماء المستعارة لا تستعمل في شيء من العلوم، ولا في الجدل، بل في الخطبة، والشعر. والأسماء المنقولة تستعمل في العلوم وفي سائر الصنائع. وإنما تكون أسماء للأمور التي يختص بمعرفتها أهل الصنائع»[٤٤]. وعلى هذا الأساس انتهى الفارابي إلى التفريق بين السلب والعدم، وبالتالي إلى تبرير الاهتمام بمسألة «الأسماء غير المحصلة». ومنه قوله: «والأسماء غير المحصلة ليست تدل على السلب، بل إنما تدل على أصناف العدم، كقولنا : «زيد لا عالم»، فإنه يدل على ما يدل عليه قولنا : «زيد جاهل». وهذا بين في الألسنة التي تستعمل فيها الأسماء غير المحصلة. فأي عدم كان له اسم محصل فقرن باسم ملكته حرف «لا»، فجعل منه اسما غير محصل، صارت قوته قوة اسم ذلك العدم في الدلالة، كقولنا «لا بصير»، فإنه كقولنا «أعمى». وأي عدم لم يكن له اسم جعل اسمه الاسم غير المحصل المعمول من اسم ملكته. والقضية التي محمولها اسم غير محصل قضية موجبة، وليست بسالبة»[٤٥].

مجمل القول أن المفاهيم هي نماذج وقوالب عامة، ولذلك فهي ليست بأشياء ولا تحيل عليها الأشياء، لأن الأخيرة حسية، وبالتالي متعددة الوجوه، في حين أن القوالب العامة لا يمكن محاكاتها إلا عن طريق الأغراض les objets لأنها أسماء غير محصلة، وبصفتها هذه فهي، على نقيض الأشياء، تفكّر. آية

ذلك كونها إيجاب معدول. إذ بمقتضى المقدمات الآنفة الذكر، يجزم الفارابي أن «أي أمر حمل عليه اسم غير محصل فينبغي أن يؤخذ ذلك الأمر موجوداً. وأي أمر كان موجوداً، وسلب عنه شيء، كانت قوة ذلك السلب قوة إيجاب معدول. فلا فرق في العبارة عنه بين أن يجعل سلباً، أو إيجاباً معدولاً (...) وهو أصل عظيم الغناء في العلوم»[٤٦]. والتلطيف الذي مارسه جابر عصفور يصبح تورية عندما تصبح غاية الصياغة قول الحقيقة على نحو يكون وفقه المضمون مطابقاً دلالياً ولكن غير حقيقي بنيوياً بما أنه لا ينطلق من أولوية النماذج والقوالب العامة على المعطيات الحسية وعلى القيم الثقافية السائدة. ورهان التورية المذكورة هو مواصلة تمكين الشاعر من مساحة يمكن له ضمنها أن يواصل قتل مبدأ المطابقة بدون أن يصطدم مع ما أصبح يشتمل عليه المجتمع من مؤسسات وما أصبح ملتزماً به من إكراهات موالية لانخراط أكبر ضمن إحداثيات التاريخ ببعديه القومي والعالمي. إجمالاً، كأننا بجابر عصفور يريد أن يلطف من آثار الضغط الذي تمارسه المدينة على اقتصاد الشاعر العاطفي والرمزي. وهو مطلب لا فقط مشروع مبدئياً، بل ومطلوب معيارياً. فالحادث الكبير الذي هز الإنسان منذ ظهوره هو المدينة الحداثية، أي المدينة التي قطعت روابطها مع الثقافة واستهلت السياق الحضاري. ولو راجعنا بسرعة فرانسيس فيفر لكي يحدثنا عن سياق ظهور المدينة – الدولة لوجدناه يحدثنا عن فترة حكم رمسيس الثالث وعن ما صاحبها من تغيرات داخلية وخارجية. ومما يقوله في هذا الخصوص ملاحظته كيف أخذ إشعاع الملكية الإلهية في مصر يخبو بشكل متسارع، دون أن يتقدم المجتمع مع ذلك باتجاه أية نظرية في المساواة السياسية بين أفراد الأمة. فمع أواخر فترة حكم رمسيس الثالث «أصبح المصري يهتم بمصلحة أقاربه ومدينته أكثر من الإخلاص للفرعون، وهذا التغير الكبير في المجتمع يُظهر تقاربه الفجائي مع بعض شعوب حوض البحر الأبيض المتوسط التي كانت حينها في طور التشكل، كالأخيون والأتروريون، ثم تجمعت بعدها، في

ممالك صغيرة تخضع لسلطة جوار قريب في نمط حياته من حياة الرعايا، وشكلت صيغة سياسية جديدة هي صيغة الدولة-المدينة. وهكذا يكون لظهور ملك المدينة علاقة بالأزمان المضطربة والمجموعات الإنسانية التي تجزأت إثر الغزوات الهندية- الأوروبية على كل شواطئ البحر الأبيض المتوسط، وسيكون ظهوره بمثابة قاعدة لتاريخ المستقبل، حيث ستحل مجموعات سياسية جديدة محل تلك الأكثر صلابة وقوة، وسيظهر مفهوماً مختلفاً تماماً للعلاقة بين الرعية والحاكم (...) لقد انقضى زمن الإمبراطوريات الضخمة دون أن يشعر أحد بذلك، ولا حتى رمسيس الثالث المتربع على رأس الجبل الإنساني الكبير الذي تمثله مصر، والغارق في أفكاره البعيدة عن الاهتمامات الإنسانية. وبالمقابل، أصبح زمن المدن قريباً، فهناك قرطاجة الإفريقية التي بناها الفينيقيون، وميسينا Mycenes اليونانية وطروادة الأسطورية وغيرها من مدن منطقة ليسيا Lycie أو كاريا Carie. وسوف تتطور هذه المدن حسب إرادة التيارات الإنسانية لشعوب البحر الأبيض المتوسط، هذا البحر الذي سبب خللاً في التوازن المصري لعدم قدرة بلاد النيل على مواكبة التطور والقيام بالإصلاحات اللازمة في الوقت المناسب»[٤٧]. وفعلاً، لم تعش الحضارة الفرعونية عملية تبدل صيغة الوهب العمودي على نحو بناء، وإنما تجشمته كواقع حال كريه. فبعد أن كان رمسيس الثالث الحاكم الأخير المؤله في المنطقة وقتذاك، وبعد أن اضطر الحاكم المذكور إلى الاستعانة بشعوب البحر الذين منحهم إقطاعات في أطراف الدلتا لمواجهة الثورة التي اندلعت في أتريبيس Athrisbis الدلتاوية فقد «اضمحلت القوة الملكية العظمى وفتك الغرباء بشعب الأرضين على مرأى من حاكم البلاد، بل بموافقته، وهنا أصبح الفرعون ملكاً بسيطاً أسكرته السلطة، ومجردا من الآن فصاعداً من الشرعية التي كانت أساس النشوء الأسطوري للمملكة»[٤٨]. في المقابل، «بقيت سلسلة الدول السورية - الفلسطينية المميزة والمذكورة في القرن الرابع عشر ق.م. في رسائل العمارنة متمتعة بانسجام ثقافي نام ومتزايد فيما بينها، على

الرغم مما نجم عن الخضوع المشترك لتعديل قسري في التركيب السكاني في أواخر عصر البرونز وبواكير عصر الحديد. وإن الآثار العديدة للديانة الفينيقية، مما تم اكتشافه على أيدي علماء الآثار خلال القرنين المنصرمين، تعزز الرأي القائل بتنوع إقليمي في الديانة الفينيقية، أي وجود آلهة مختلفة لكل مدينة. فهناك مثلاً: ملقرت في صور وعشترت وإشمون في صيدا»[٤٩]. عندها بدأ «الأدب الفينيقي، كما هو الحال في أدب أجاريت، وبلاد الرافدين والعهد القديم، يتصور أن الأرباب تدير أمورها في مجمعها الإلهي كما يدير الناس أمورهم في جمعياتهم العامة. فهم يجتمعون دوريا للتداول ولبتّ القضايا المتعلقة بالإنسان. وسيظهر أن الاجتماعات الإلهية كانت متكررة. وتدعو الآلهة أحيانا أرباب مدينة معينة، والجمعية العامة للمدينة ينبغي أن تدعى بكونها وحدة منفصلة عن رئيس الأرباب (...) وكما هو في أماكن أخرى من الشرق الأدنى القديم، تصور هذه الجمعيات كأنها خاضعة لآلهة بذواتهم، ومع ذلك فإن موافقة الجمعية العامة تبدو ضرورية لاتخاذ القرارات»[٥٠]. بكلام آخر، من خلال أسطرة الساحة العامة مهدت المدن لرهان الحداثة المتمثل في وضع الإنسان العامي في قلب الفكر.

هكذا صير مع انبلاج زمن المدن، إلى فك الارتباط بين الضارب الفرعوني في الفن الإنساني، أي الضارب المُتأله في الإنسان، وبين الحياة الجماعية، وذلك على اعتبار أن الوجد الشعري لا يقتل المطابقة بدون أن يتورط في الجموح الذي يعطل إكراهات الساحة العامة وما تتطلبه من مباشرة تركيبية للمسائل. وفعلاً، وكردة فعل نكوصية تتمسك بنموذج الشاعر الذي يربط بين تمامية كيانه وقتل مبدأ المطابقة، تزايد، في مصر، توقير أوزوريس بما أنه «سيد الاشتمال» الذي هو غير مرتهن باجتماعية شرعية ولا يمر بمهمة جلاء مضامين الضمير على نحو يحولها إلى رابطة. وبصدد هذا المقياس يكتب ديمتري ميكس وكرستين فافار ميكس ما يلي: «إن الأفكار الدفينة، أي «الضمير»، ليست في حقيقة الأمر سوى

«المعرفة الحميمة» الكامنة في حشايا الآلهة، التي تعبر عنها بطريقة خلاقة. وتتطابق جملة المدرك تطابقاً تاماً مع جملة ما تباشره الآلهة من عمل ويترك ذلك، إلى حد ما، بصماته على مجموع الكتابات التي حررها تحوت. ومع ذلك، فإن «الممكن معرفته»، و«المعروف فعلاً» لا يتطابقان أبداً تطابقاً تاماً، فبينهما يوجد مكان خال من أجل المعرفة التي تتكون وتتساءل»[٥١]. فقد كانت عقيدة الاستخلاف في أصل منوال للرابطة الاجتماعية التي لا تلتزم رئيساً بالساحة العامة، لتلتزم في المقابل بما هو خارق لمبدأ المطابقة. وعلى هذا الأساس كان أزوريس شفيعاً للمصري بوصفه سيد عالم الأموات، أي سيد الأبدية، ومنه دلالة اسمه الاشتقاقية، ذلك أن أزوريس تعني لغة «ذلك الذي لا يستطيع أن يحيا ضمن الحاضر». وعلى هذا الأساس تم إرساء الشروط النظرية لتحويل خبرة التذاهن من دائرة الحدسي إلى دائرة المعرفي. ولكنه معرفي يستند إلى بيداغوجيا التأليف الشعري، أي توحيد يستند إلى الضارب الألوهي الكامن في كل فرد كموناً لا يقبل المواضعة والاختزال إلى أمثولة، ومنه المنصب الاستثنائي الذي يحظى به أوزوريس بين مجموع الآلهة الفرعونية. أليس أوزوريس هو سر كل ما هو مستور!

ما يمكن الاحتفاظ به تاريخيا، بعد أن ألقينا هذه النظرة الاستردادية على سياق التاريخ العام للحداثة وللتحوير الذي أدخلته على السياق السابق عليها، هو اتجاه «زمن المدن» إلى مقاومة السلطة الروحية للكهنة واستبدالها برابطة على سبيل التركيب: رابطة حضارية تنعقد حول سطح أمامي يكون نموذجاً لاجتماعية شرعية. وأخذاً لهذه الأولوية المعطاة للسطح الأمامي فإنه يمكن القول إن ما يجمع بين الفارابي وأفلاطون (بالرغم من تشيع الأول وأوليغارشية الثاني) هو تأسيسهما للرابطة الحضارية على سلطة البشر وذلك من أجل تطويق سلطة الكهنة وكل الذين يقضون من تديّن الناس مأرباً. فقد كان هدف العلوية

الحقوقية التي نادوا بها هو حصر تعدد الآلهة في إله واحد (هو مثال الخير بالنسبة لأفلاطون)، ثم حصر إمكانية علاقة مباشرة مع الإله في شخص الحاكم، فتكون علاقة متوحد مع متوحد وذلك تكريساً لانفصالية المبدأ الأميري عن المجتمع الأهلي، وهو ما يؤهله لدور بيداغوجي قوامه تنمية الرابطة العمرانية لدى أعضاء المجتمع وإن على حساب الرابطة الوجودية. أما ما يمكن الاحتفاظ به آنياً هو تصديرهما للرابطة الكوسموبوليتانية على كل الروابط، وهو الصنيع الذي يستدعى انتداب الفنان بدل الشاعر من أجل التصدي لمهمة صياغة تركيب حسي للقيمة الشاملة التي تصوغها الفلسفة مفاهيمياً وصورياً. وما يربط بين الفيلسوف والفنان من جهة، وما يختلفان به عن الشاعر من جهة أخرى، هو مصادرتهما المسبقة والنهائية على تعارض القيم الثقافية مع الإبداع. وقد مثلت محاورة أفلاطون الموسومة إيون نقطة عقدية في فك الارتباط بين الشعر والفن عندما اتهمت كل صيغ الإلهام وربطت الفن بالمعرفة، أي ربطت الشعر بسلطة الغيب على البشر والفن بسلطة العقل على الأشياء. وعلى هذا الأساس فإن العملية الفنية لا تستمد قوامها من قتل مبدأ المطابقة وإنما من مغالبة ومصارعة القيم الثقافية لتنفتح على الإبداع. ومثل هذه العملية لا تخم لها لأنه كلما نجحت قيمة إبداعية ما في الاندراج ضمن متن القيم الثقافية إلا وأصبحت قيمة ثقافية تحتاج إلى تجويد لا يقدر عليه إبداع متجدد مع تجدد المضامين والسياقات. وفي سبيل ضمان انفتاح السياق التاريخي على لا نهائية المراجعات الإبداعية ارتبطت سائر الفنون بمنوال الأدب، أي بمنوال تصور تركيبي-حسي يمتاز بصورية تجعله يستقل بساقه. وعلى هذا الأساس جزم مثلا تودوروف بأن «النص الأدبي لا يقيم علاقة إحالة مع «العالم». فعلى نقيض ما يجري عليه الأمر مع كلامنا اليومي، لا يحيل النص الأدبي إلا إلى نفسه. ومن هذه الجهة يتشابه الأدب مع الرياضيات: ذلك أن الخطاب الأدبي لا يخضع لمقاييس الصحة والخطأ لأنه مدعو للتوفر على صلاحية تترتب عن مقدماته المتضمنة

فيه»[٥٢]. مفاد الكلام أن الأدب لا يقتل مبدأ المطابقة ولكن يدخل معه في منافسة حين يبذل صيغة بديلة تمتاز بتعاطيها مع خبرة «عبقرية الجوار» le génie du voisinage على نحو تركيبي أوسع وأرحب. ولذلك كانت ريادية الفنان عموما تتمحور حول القدرة على اصطناع أغراض مستحدثة الإنشاء والبناء، بما أنها تنتظم أفقياً في سلك واحد وهو ما يجعلها تغادر الإبهام الأصلي بأن تقبض على التقديري وتدفع به للحضور في شكل مستحدث ومستأنَف. ذلك أن الطابع الأفقي للتكوين الذي ينشئه يحكم عليه بأن يكون مشدوداً بشكل حصري إلى الراهن. في المقابل يستند التعاطف الشعري على عمومية ما هو أصلي، أي على النوميني أو الألوهي. ومعلوم أن الألوهي يصدر عن مساواة موجودة في الانفعال الإستطيقي المتمثل في التماهي مع الآخر (المباين كخصوصية حية أكثر من مباينته كهوية اجتماعية) بما يدل على شعور بالاشتراك في منزلة ما (في ذلك التقديري الذي يلف الظواهر ويسمها بحركية يصعب تقييدها بالوجوب وفق عبارة ابن سينا). بكلام آخر، يشهد التعاطف الشعري على تساوى البشر والآلهة في اندراجهم تحت لواء الإنية المبهمة لعدم تطابقها مع الهوية المتخصصة، وذلك على اعتبار أن التعاطف هو السبيل الإستطيقي الأصلي الذي تتوخاه التعدية والتأديَة ضمن مجال الأحياء وليس ضمن النطاق البشري فقط (ولذلك عمت القدرة على الإدراك الكلي وسبقت الإدراك الجزئي، أي عم الحدس وضاق نطاق التركيب). ولأن الحداثة استوعبت الانفعال الشعري ضمن مقاييس المهارة الفنية فقد صار تودوروف- نواصل الحديث عنه بما أننا اخترناه عينة نموذجية- إلى التحدث عن الشعر بوصفه رديف الأدب في التوفر على ما أسماه صلاحية «تحصيل الحاصل» La tautologie (شأنها شأن الآلة في إنتاجها للتوافق الحركي بشكل مستقل عما هو خارج محيطها). ولا نظننا في حاجة إلى واسع استدلال لكي نستنتج من كل ذلك تغيير الشعرية الحداثية لعلاقة التشبيه بالاستعارة وذلك على نحو يحدو تودوروف إلى اعتبار «الأليغورية» بوصفها إحدى مقومات الخطاب الشعري[٥٣].

وطبعاً لا يمكن استنفاذ فهم الدلالة العميقة لهذا التصور إلا باستحضار ما قامت به المدينة اليونانية من دمج للغة في الكلام، وبالتالي من دمج للشعر في البلاغة، وهي المقدمات التي أحالت على ضرورة قلب منصب «المشجي» والذي تعبر عنه مقولة «الميثوس» بحيث أقرب للمبالغة كما عرفها الجرجاني وليس للإفراط كما حدده حازم القرطاجني[٥٤]. ولنذكر، في هذا السياق، كيف ميز أرسطو بين الشعراء القدماء ونظرائهم المحدثون كما يلي: «... وفي المقام الثالث تأتي الفكرة. وأعني بالفكرة القدرة على إيجاد اللغة التي يقتضيها الموقف وتتلاءم وإياه، وهذا في البلاغة من شأن السياسة والخطابة، فالشعراء القدماء كانوا يعيرون الأشخاص لغة الحياة المدنية، والمحدثون يجعلونهم يتكلمون لغة الخطباء»[٥٥]. وفي كلام أرسطو إشارة لاستناد الشعر على التشبيه في حين كانت الخطابة تستند للاستعارة، وهو ما جعلها تستمدّ وضوحها من استنادها إلى الاحتمال العرفي. ومن المفيد هاهنا أن نقرأ كلام بارت الذي مفاده أن: «الاحتمال العُرفي هو النمط الثاني من «اليقين» (الإنساني لا العلمي) الذي يمكن أن يصلح كمقدمة للقياس المضمر، وهو مفهوم رئيس في نظر أرسطو، إنه فكرة عامة قائمة على الحكم الذي تكون لدى الناس عبر تجارب واستقراءات ناقصة»[٥٦]. وعند هذا النقص الذي يميز الاستعارة عن التشبيه طلبت الحداثة الفسحة التي بلورت ضمنها ما يمكن تسميته «فراغ المقروئية»، أي ذلك العدول الذي يسمح بتحويل اللامنقسم إلى منقسم يقبل التركيب والتطويع. هكذا تصبح الاستعارة أقرب للعجيب بدلالته التي عبر عنها هيغل عندما قال: «القسمة فعل الفهم وعمله، أي عمل أدعي القوي للعجب وأعظمها، أو بالأحرى عمل القوة المطلقة». وفعلا، باستيعاب الشعر ضمن معايير الأدبية تم تغيير موضع العجيب على نحو تعهد بدمج الضمير في الممارسة دمجاً كلياً شاملاً بحيث تظهر صلاحية الفكر في بلورة خطابة تلتزم بأولوية الدقة على التعبير. وإذا كان حازم تحدث قديماً عن ضرورة توافر الاستعداد للشعر حتى يمكن تذوقه، فإن الاستفادة من الأدبية وما يحف بها من

إبداعات فنية يتطلب التوافر على ما يمكن تسميته «الاستعداد للخطابة». وقوام هذا الاستعداد موقف يعتبر قيمة العلامات قيمة شاملة، وذلك بحكم قدرتها على إقامة علاقة امتدادية بين اليومي و العالم الذي يعلو عليه، مما يجعله هو الآخر مطالب بالالتزام بلزوميات البنية الحوارية: إذ هو مثل الإدراك لا يكون إدراكاً لموضوعه إلا بقدر ما هو إدراك لذاته. بكلام آخر، يصبح المشروع التصويري هدفاً ثقافياً يستند إلى أطروحة مفادها أن التاريخ هو أفق خلاص النفوس. كيف لا، والخط يربط، ضمن مجال التصوير، الزمن بالفاعلية الإنشائية وبالتالي بالمعرفة. وعلى إثر هذا الربط فإن الزمن يكف عن أن يكون كيفية وجود لأنه يصبح كيفية عمل ترتبط بالمهارة التركيبية. وفعلاً، من شأن المهارة التركيبية أن تقلب عين الزمان بحيث يصبح ما سماه اليونان «الوقت» أو «كرونوس» Chronos. ولعل في تصوير الأسطورة اليونانية لكرونوس على أنه ذلك الأب الذي يأكل أبناءه ترجمة مجازية لما يقتضيه العبور من الزمان إلى الوقت من تحويل الطبع إلى فكر، وذلك بحكم أن الفكر هو ربط المسائل بالاختيار وأن الفكر هو كيفية عمل وبالتالي يتطلب الانخراط ضمن العلاقات الغرضية وتصديرها على الاعتبارات المرتبطة بكيفيات الوجود. فالزمن مجهول والوقت معلوم، وإذا كان الشيء أنكر من كل نكرة كما يقول ابن عربي، فإنه بالإمكان القول إن الزمان من طبيعة شيئية وأن الوقت من طبيعة غرضية. إذ الشيء هو لا مُنقسم ومنه كيانه الزمني، في المقابل، ولأنه غرض objet، كان الوقت قادراً على تيسير ما لا يتيحه الزمن، أي خبرة التزامن. إذ باستبعاد الحسي والفطري وباعتماد البصر مبدأ للصلاحية بأصنافها أمكن للتراجيديا أن تبلور مقياس اليوم واعتمدت الجدارية مقياس الحاضر- اللحظة كمساحة لخبرة التزامن التاريخي بوصفه الأفق الرمزي لتكريس الوقت ولبلورة مضامين العصر. ووفق هذا العيار الذي حول الزمن إلى وقت اصطف الزمن وراء قيم المكان فأصبح يشاركه التركيز على البعد الحضوري للإحجام وللنتوءات (ومنه اختصاص التصويري التشخيصي بالتكثيف وتباينه من التبخير الشعري)[٥٧].

هكذا ستُعنى الأدبية الفنية أساساً بضمان التوافق الحركي أو الهرمونيا وذلك بوصفها أرقى درجات الفكر، وعند هذه الهرمونيا ستجد مجتمعات الحداثة الهدف النهائي للتاريخ. إذ سيمتاز الأخير بكونه توافق دينامي بين قوى متصارعة أو توترات متنازعة، وليس حالة «سلام» لا حياة فيها. وتبعاً لهذا الاقتضاء أصبح الواجب الأول للمواطن هو توكيد مجد الحياة في المدينة. وهو ما يستدعي تركيز الاهتمام حصرياً بمجال السّطح الأمامي والعمل على تيسير اصطفاف بقية الأصعدة وراءه بأسلوب ينجح، تبعاً لذلك، في تكريس وحدة المرجع بما لا يقبل فضل إيضاح ومزيد تطلب بيداغوجي. وذلك لأن مجد المدينة يتمثل أساساً في قدرتها على تكريس صورة كون مُبنين تشريعياً، يدور وفق قوانين بسيطة تعبر عن التناغم الدينامي الكامن في الكيان الذي تمثله المدينة. ومجد الفرد، بعد ذلك، هو أن ينجح في أن يقيم مع مدينته علاقة محاكاة، أي علاقة مرآوية وليس علاقة انعكاس. باختصار، قام اليونان بنقل كل مسائل الوجود نحو أرضية جديدة تتسم باستلهامها للهندسة واعتمادها نموذجا إرشادياً أولا في ميدان الصناعات والحرف، وثانياً في مجال السياسة، وثالثاً على صعيد التصور العام للوجود. والرابط بين كل هذه الخيارات هو التباين من الفئوية لما تمثله من تسليم بإكراهات وامتيازات الولادة، أي من انحياز لما هو محليّ وتعارض مع الكلي والكوني. على هذا الأساس ستتم العملية المعاكسة لاستيعاب الجنائزي للدنيوي والاجتماعي والتي تتمثل في ما أسماه شاتلي «مثول الدين في المجتمع»[٥٨]. وبالعودة إلى كلام تودوروف السابق الذكر يتبين لنا مبلغ الحدية الذي ترفع الحداثة نحوها سقف التعارض بين كيان الإنسان الطبيعي وهويته الاجتماعية أي التاريخية. فإذا كان الشعر يضطلع بالمعادلة بين الرابطة الوجودية والرابطة الثقافية من خلال قتله لمبدأ المطابقة فذلك لأن محك الآخرية ضمن المجتمعات الثقافية هو الخصوصية الحية من حيث هي شريحة رهيفة لا يمكن استدراجها نحو المظاهر بدون شطبها وبدون إخضاعها لما درج على تسميته بالمواضع La

topique. ولذلك أمكن القول إن الرابطة الثقافية هي في الأساس رابطة وجودية في حين أن مثيلتها الحضارية هي في الأساس عمرانية. ويكفي لتبين المنحى الوجودي للرابطة الثقافية أن نذكر كلام حازم القرطاجني الذي عرف من خلاله ما أسماه «الاستعداد للشعر». فهو على حد قوله نوعان : استعداد بأن تكون للنفس حال وهوى قد تهيأت بهما لأن يحركها قول ما بحسب شدة موافقته لتلك الحال والهوى كما قال المتنبي:

إنما تنفع المقالة في المرء إذا وافقت هوًى في الفؤاد

والاستعداد الثاني هو أن تكون النفوس مُعتقدة في الشعر أنه حكَم وأنه غريم يتقاضى النفوس الكريمة الإجابة إلى مقتضاه بما أسلبها من هزة الارتياح لحسن المحاكاة. هكذا كان اعتقاد العرب في الشعر. فكم خطب عظيم هونه عندهم بيت! وكم خطب هيّن عظمه بيت آخر! ولهذا كانت ملوكهم ترفع أقدار الشعراء المُحسنين، وتحسن مكافأتهم على إحسانهم. وكان لغير العرب بين الأمم في القديم أيضاً من العناية من الشعر والتأثر له وحسن الاعتقاد فيه مثل ما كان للعرب. وقد قال أبو علي ابن سينا: «إنهم كانوا ينزلون الشاعر منزلة النبي فينقادون لحكمه ويصدقون بكهانته». هذا على أن العرب انتهت من إحكام الصنعة الجديرة بالتأثير في النفوس إلى ما لم تنته إليه أمة من الأمم، لاضطرارهم إلى التأنق في تأسيس مباني كلامهم وإحكام صنعته بسكناهم البيد البسابس في غير إيالة تربطهم وسياسة تضبطهم. فكانوا أخلق أمة بأن يكثر تنازعهم فيما يقيمون به معايشهم. فاتخذوا الإبل لارتياد الخصب، واتخذوا الخيل للعز والمنعة، واتخذوا الكلام المحكم نظما ونثرا للوعظ والحض على المصالح»[٥٩]. ولعله بحكم غياب السياق المتطلب لقدر كبير من التوافق الحركي كان متاحاً للكيان الطبيعي للشاعر أن يستسلم لغنائية تجد رضاءها عندما

أسماها حازم «الطرق الشاجية»[٦٠]. ومن المعلوم أن حالات الشجن لا تتطابق مع وضع الحضور بإزاء الذات وبإزاء الآخرين، وبالتالي إزاء الساحة العامة والسطح الأمامي الذي حولهما تنعقد الرابطة المدنية. فالشجن هو شعور ينسحب بصاحبه نحو القصي ونحو الغائب، ولذلك كان هذا الشعور مُهدراً للمكانية ومُتعارضاً مع حرص المدينة على تفضية كل الوقائع والمسائل. ولذلك لم تحول المدينة الشجن إلى ميثوس إلا من أجل بلورة مقولة «التراجيدي»، أي المُشجي من حيث هو تعبير عن فجيعة في الذات موالية للفجيعة في الانتماء السوي للمدينة ولساحتها العامة. وقد نشأ المسرح الإغريقي ليحول الطرق الشاجية التي أشار إليها حازم القرطاجني إلى وعي بتعارض الخصوصية الحية الميالة إلى قتل مبدأ المطابقة مع الهوية الاجتماعية التي هي حاصل قدرات الفرد على التفاعل مع إكراهات الساحة العامة. وبخصوص المشجي كما وظفه الشعر العربي نقرأ لحازم القرطاجني قوله: «لما كان أحق البواعث بأن يكون هو السبب الأول الداعي إلى قول الشعر هو الوجد والاشتياق والحنين إلى المنازل المألوفة وألافها عند فراقها وتذكر عهودها وعهودهم الحميدة فيها، وكان الشاعر يريد أن يبقى ذكراً أو يصوغ مقالاً يُخيل فيه حال أحبابه ويقيم المعاني المحاكية لهم في الأذهان مقام صورهم وهيآتهم ويحاكي فيه جميع أمورهم حتى يجعل المعاني أمثلة لهم ولأحوالهم أحبّوا أن يجعلوا الأقاويل – التي يودعونها المعاني المُخيلة لأحبابهم المقيمة في الأذهان صورا هي أمثلة لهم ولأحوالهم – مرتبة ترتيباً يتنزل من جهة موقعه من السمع منزلة ترتيب أحويتهم وبيوتهم. ويوجد في وضع تلك بالنسبة إلى ما يدرك السمع شبه من وضع هذه بالنسبة إلى ما يدركه البصر. فقد تقدم أن المسموعات تجرى من الأسماع مجرى المرئيات من البصر. وتوجد لحال حال من هذه أشياء من حال حال من تلك. فقصدوا أن يحاكوا البيوت التي كانت أكنان العرب ومساكنها، وهي بيوت الشعر، لكونهم يحنون إلى اذكار ملابسة أحبابهم لها واستصحابهم لها واشتمالها عليهم بالأقاويل التي يقيمون

المعاني المنوطة بها في الأذهان مقام صورهم وهيآتهم ويجعلونها أمثلة لهم ولأحوالهم. فيكون اشتمال الأقاويل على تلك المعاني مشبها لاشتمال الأبيات المضروبة على من قصد تمثيله بها وأن تجعل تذكرة له. ويكون ما بين المعنى والقول من المُلابسة مثل ما كان بين الساكن والمسكن. ومتى أمكن أن يهيئ الشيء الذي تذكرة لشيء آخر ويقصد به تمثيله في الأفكار بهيأة تشبه هيأة ذلك الشيء المقصود تذكرة من وجوه كثيرة يتسق بها الشبه كان أنجع في التحريك إليه والأنصباب في شعب الولوع به»[٦١]. في المقابل، نجد فيلسوفاً مثل ابن باجة يولج المكانية حتى في تعريف الإله. إذ بحكم انخراطه في المرجعية اليونانية الفلسفية والتي إذ تمجد قدرة الآلة على توليد التوافق الحركي، عرف الإله بكونه صانعا (ديميورج). ولنتذكر كيف يستهل ابن باجة كتابه تدبير المتوحد قائلا: «لفظة التدبير في لسان العرب تقال على معانٍ كثيرة، قد أحصاها أهل لسانهم. وأشهر دلالتها بالجملة على ترتيب أفعال نحو غاية مقصودة، ولذلك لا يطلقونها على من فعل فعلاً واحداً يقصد به غاية ما، فإن من اعتقد في ذلك الفعل أنه واحد لم يطلق عليه التدبير، وأما من اعتقد فيه أنه كثير وأخذه من حيث هو ذو ترتيب سُمي ذلك الترتيب تدبيراً. ولذلك يطلقون على الإله أنه «مدبر العالم». ومحاكاة مثل هذا الإله الذي أخبر عنه ابن باجة تجعل من غير المقبول القول مع حازم القرطاجني أن «أحسن الأشياء التي تُعرف ويُتأثر لها أو يتأثر لها إذا عرفت هي الأشياء التي فطرت النفوس على استلذاذها أو التألم منها أو المتصرمة التي توجد النفوس تلتذ بتخيلها وذكرها وتتألم من تقضيها وانصرامها»[٦٢]. ذلك أن ما ورد من كلام ينبي بأن التوجد الشعري يقتل مبدأ المُطابقة تهيباً من واجب مغالبة الوقت ونكوصاً إلى سياق الزمن. وفعلاً، هل من الصدفة أن تحمل أول مدرسة فلسفية عربية اسم «إخوان الصفاء وخلان الوفاء»؟ وهل من المجاني أن تكون أغلب نصوص الفلاسفة المسلمين قد كُتبت لصديق ويطلب من صديق؟

جليّ كيف أنه في وقت يتلذذ الشاعر بقتل مبدأ المطابقة لأنه يحرر بذلك وجدانه من ضغط المواضع ومن مقتضيات بلاغة المجاورة في المكان، كانت الفلسفة الإسلامية تقوم، من خلال العودة للتيموس الأفلاطوني، بمعالجة الإنسان البسيط في حيويته والمركب في إنسانيته وذلك في سبيل تنمية الضارب العمراني فيه. وهي المهمة التي استهلها أفلاطون وأرسطو بتمييزهما بين حب الصداقة وحب الشهوة. ومعلوم أنه ضمن مجريات الشهوة الحسية فإن المكروه، والمحبوب هما مقصودان في الأشياء، ولكنهما ليس لهما الاستمرارية الخاصة للهيئات التي تقبل الإيجاب البصري والفكري. فهما خصائص يجب أن «تؤَسس» في المواضيع المُدرِكة والمعروفة كي تظهر في العالم، فسمة هذه المُتعلقات القصدية هي عدم الانفصال عن اللحظات المحايثة للشيء. فهي ميول قصدية ولكن دون إرادة حرة، ففيها ليس المحبوب والمكروه سوى نعوت عائمة، دون أن تكون في الوعي، بما أن لحظة حدوثها الموضوعي لا تنتمي إليها. وبحكم حسم الحداثة في واقعة تعدد الوجوه[٦٣]، فقد أوكلت للفن مهمة إنشاء المقبولية réceptivité التي تتلاءم مع جذرية المراجعات التي اضطلعت بها المذكورة. واللافت للنظر أن الممانعة الإسلامية لم يكن رهانها رفض استيعاب الحياة التخييلية للأفراد ضمن هويتهم الاجتماعية وإنما مردها التخوف من أن يؤدي استناد المجتمع لفكرة المسؤولية الشخصية لزوال فكرة التضامن في المسؤولية (عصبية، تضامن ملي..) وقد وصف أدونيس غاية المُمانعة الإسلامية عندما قال: «منذ حل الوحي الإلهي محل الوحي الشعري، دينياً ومعرفياً، طرد الوحي الشعر من ملكوته، وطرد الشعراء، من حيث إنه قدم نفسه مصدراً للمعرفة وحيداً. هكذا، لم يعد الشعر يقول الحقيقة كما كان يدعي الشعراء قبل الإسلام. ومع ذلك، وهذا مما يستدعي بحثاً خاصاً، لم يلغ الإسلام الشعر شكلاً أو طريقة تعبير، وإنما ألغى دوره ودعواه المعرفية، وأعطاه وظيفة جديدة: تمجيد الحقيقة التي جاءت بها النبوة الإسلامية، والتبشير بها. وهذا يعني أنه جرده من هويته الأولى– الاستبصار والكشف، وجعل منه

أداة إعلامية»[٦٤]. وفعلاً، لم يشطب إذن الإسلام النازع الباطني باستيعابه ضمن صورية الاستجابات الخارجية، كما لم يصب الجليل بالخفض الإستطيقي الذي يصمه بالبهيمية مقارنة بالجميل، ولكنه مع ذلك وسم رغبة الجليل على نحو لا تسمح له بالتحقق إلا إذا كان مكفولاً من أحد «الأسياد»، أي أنه سمح للشعر بأن يكون ولكن ضمن حدود يضبطها الوحي وتراقبها الملة. ولهذا، غالباً ما يحصل لي الانطباع أن الشاعر يفاجئ حين يورطه الفنان الحداثي في مواجهة أسئلة الوجود الكبرى. وهو يدافع عن نفسه في هذه الأوضاع بتفادي المواجهة. ولعله لأمر كهذا تعذر على الشعر أن يذهب في توطين الوجدان إلى حد تعطيل النموذج الأصلي للشاعر فيعطل كل الفوارق النوعية بين المعنى واليومي، وبين المقدس ومبدأ المُطابقة.

إجمالاً، يمكن القول إن السياق المديني حوّر جذرياً علاقة التواصل بين الفرد والمجموعة ولذلك استقر لدى دعاة الكلاسيكية بأصنافها، وعلى مدى فترات طوال، مسبق غير مطروح للنقاش ومفاده أن المبدأ الذي يتم به تتميم الكيان الطبيعي هو مُناوئ للطبيعي، ومنه جموح كل نزوع شعري نحو قتل مبدأ المُطابقة. في كلمة نقول إن من مُرتكزات الحداثة المصادرة الجازمة بأن اليومي ليس سقط متاع لذلك بدت المشاكل التي رافقت تعميم الرسم بين شرائح متنامية من المجتمع العربي موالية لرغبة مُستحدثة في الارتفاع بقيمة المعيش اليومي والدنيوي. ويبدو أن الرخص التي أسديت للرسم وللرسامين إنما كان تنامي منصب اليومي والدنيوي هو رهانها وخلفيتها. نذكر مثلا كيف كتب الشيخ محمد عبده في مجلة المنار سنة ١٨٩٤ فتوى عن الصور والتماثيل وفوائدها وحكمها الشرعي، بعد أن شاهد كثيراً منها في منفاه بجزيرة صقلية، وقد شبه الرسم بالشعر وسماه بديوان الهيئات والأحوال البشرية ثم أدلي بفتواه قائلاً: «إن الراسم قد رسم والفائدة محققة لا نزاع فيها، ومعنى العبادة وتعظيم الصور

أو التمثال قد محي من الأذهان، فإما أن تفهم الحكم بنفسك بعد ظهور الواقعة، وإما أن ترفع سؤالاً إلى المفتي وهو يجيبك مشافهة، فإذا أردت حديث: «إن أشد الناس عذاباً يوم القيامة المصورون» أو لما في معناه مما ورد فالحديث جاء في أيام الوثنية... فإذا زال هذان العارضان وقُصدت الفائدة «كان تصوير الأشخاص بمنزلة تصوير النبات والشجر في المصنوعات... إنه يغلب على ظني أن الشريعة الإسلامية أبعد من أن تحرم وسيلة من أفضل وسائل العلم ...» وفعلاً، بدا الأمر على أيام النهضة العربية وكأن التصوير يجتهد إلى تلافي تقصير الشعر في ربط الوجدان بالساحة العامة وبالتالي عجزه عن مُصاهرة السلطة التي تمارس على الأجساد مع السلطة التي تتلاءم مع النفوس. ولعل مثل هذا البحث عن القيمة الشاملة ضمن مجال التاريخي لا خارجه هو ما أشار إليه الفنان أحمد فؤاد سليم حين تكلم، في معرض حديثه عن بدايات التصوير المصري الحديث، عن «انطباق الحدّ السياسي على الحدّ الثقافي»[٦٥]، وقد كان قبل ذلك بصفحات تحدث عما أسماه «بحالة من الحرية»[٦٦]، وسمت بدايات التصوير المصري الحديث. وهي حرية أبعد ما تكون عن هاجس قتل مبدأ المطابقة. على النقيض من ذلك، هي حرية تتحقق حين يصبح مبدأ المطابقة رابطة تعطف مكونات الوطن بعضها على بعض. فقد «كان حامد ندا، وسمير رافع، وعبد الهادي الجزار، وماهر رائف، وإبراهيم مسعودة، وسالم الحبشي، وكمال يوسف، ومحمود خليل يمثلون جبهة فن «وطنية» على نحو مختلف»[٦٧]. وفي بيانهم الأول الذي أصدروه سنة ١٩٤٦ – تحت عنوان جماعة الفن المعاصر– أعلنوا بالنص: «إن الدعامة التي بنينا عليها مثاليتنا، نحن جماعة الفن المعاصر، هي الصلة الوثيقة بين الفكر والفن، واعتبار كل من التصوير والنحت والموسيقى كالأدب وسيلة لنقل فلسفة ما»[٦٨]. وبحكم هذا الالتحام بين الوجدان والساحة العامة فقد صار الفنان المصري الحديث إلى التجرؤ لصياغة الشخصية المصرية بما يؤهلها لمطاولة ما يطرحه عليها العصر من تحديات. ويشرح الفنان أحمد فؤاد سليم حيثيات هذا الطموح

فيقول: «وثمة ما دعا الرواد الأوائل إلى التصدي لفكرة الشخصية المصرية في إنتاج تصاويرهم ومنحوتاتهم، في العشرينيات الأولى وحتى نهايتها، وكان المدّ الوطني مُمثلاً في الفن والغناء والموسيقى والشعر والأدب والفلسفة قد وصل إلى ذروته. كانت عناصر الفكر، والعلم والمعرفة والفن تروم في بعضها، وتتداخل في بعضها، وتشكل في النهاية مزيجا من الموزاييك الثقافي الذي يجمع هؤلاء وأولئك جميعاً في نسيج واحد»[٦٩]، ويحكم هذا الانغراس في تضاعيف وتلافيف الساحة العامة فقد كان الفنان ضمير الساحة العامة الذي، بإفشائه لسريرته، يسمح لتلك الساحة بتوسيع مساحة تركيبها بحيث تبلغ مدارج القيمة الشاملة. ولو اخترنا عينة واحدة من هؤلاء الفنانين الذين عرض لهم أحمد فؤاد سليم لاكتفينا بمثال المصور راغب عياد. وبخصوصه يقول الفنان سليم أولاً: «كانت الصورة الفنية عند راغب عياد وثيقة وصفية يراها المتأمل من أعلى إلى أسفل –والعكس من خلال طبقات يقوم عليها تقسيم المساحة رأسياً. ثمة ذلك النفي المثير لنقط الارتكاز التي اعتادت عليها مدارس الفن التقليدية، فضلاً على إلغائه لمناطق «التلاشي» في العمل، ومُعاودة صياغة اللون باعتباره رمزاً، وعلامة، وليس باعتباره ضوءاً مثيراً للجميل. بل إنه حين أنجز لوحته المهمة «مقهى في أسوان» سنة ١٩٣٣، إنما فتح بذلك باباً للخلاص من قواعد اللعبة التي جعلت من فن المستشرقين ذوقاً شائعاً لدى محبي الفنون آنذاك – وأن يدل أولئك الموهوبون الذين جاءوا من بعده في الأربعينيات، عن تلك المنابع التي تطبع النفس المصرية آنئذ»[٧٠]. كما يقول أحمد فؤاد سليم ثانياً: «كانت تجربة «عياد» – في نظرنا – هي بداية للذهاب إلى أبعد مما هو شخصي في النتاج الفني، فهي تمهد المُخيل لمحاولات نفي «الأنوية»، بالاعتماد على الطاقة الشاملة التي تفيض في قوة الفنان الفائضة»[٧١]، فهل مفاد هذا الكلام أن الفن نجح في وقف سيطرة الشعر على الوجدان العربي؟

مهما كان الجواب بلا أو نعم على مثل هذا السؤال غير متاح، فإنه يظل من الثابت أن انتشار الشرط المديني في أنحاء الوطن العربي دفع شرائح واسعة لتحول انتظاراتها من الشعر إلى الأدب. وليس غفلاً من الدلالة أن يستهل جابر عصفور كتابه الموسوم زمن الرواية بهذا الكلام لنجيب محفوظ: «لقد ساد الشعر في عصور الفطرة والأساطير، أما هذا العصر، عصر العلم والصناعة والحقائق، فيحتاج حتما لفن جديد، يوفق على قدر الطاقة بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق وحنانه القديم إلى الخيال. وقد وجد العصر بغيته في القصة، فإذا تأخر الشعر في مجال الانتشار، فليس لأنه أرقى من حيث الزمن، ولكن لأنه تنقصه بعض العناصر التي تجعله موائما للعصر، فالقصة على هذا الرأي هي شعر الدنيا الحديثة»[٧٢]، وكأننا بجابر عصفور يؤمّن على كلام نجيب محفوظ حين يقول: «تغير المدينة أول ما يفرض نفسه على الوعي المديني، وأول ما يبحث لنفسه عن وسيط نوعي، أو معادل إبداعي هو الرواية التي تتولى تجسيد دوامات هذا التغيّر»[٧٣]، ولهذا فقد أضاف جابر عصفور، في موضع آخر قوله: «إننا نتطلع إلى الرواية العربية بوصفها الجنس الأدبي الأقدر على التقاط تفاصيل الأنغام المتنافرة لإيقاع عصرنا العربي المُتغير»[٧٤]. ولعلنا لسنا نرتكب شططاً في القول حين نجزم أنه على رأس التغيرات التي أشار إليها الكلام الأخير هو تغيير ترتيب الأولوية بين التشبيه والاستعارة، إذ استقلت الأخيرة عن التشبيه لتنخرط في الأدب وتصبح أليغوريا. وقد أشاد جابر عصفور بالمرونة التي تتيحها الأخيرة فقال: «لم يكن غير الرواية فن يستطيع بمرونة شكله وتنوعه تجسيد تحولات العلاقة بين الطوائف والأجناس والأعراق البشرية، فضلاً عن تحولات الأنواع والوظائف الأدبية والفنية، في فضاء المدينة المتحولة بدورها (...) فكان اختلاف مبناها استجابة للاختلاف الدافعي الذي انطوت عليه أبنيتها. ولذلك يختلف مبنى «غابة الحق» الأليجوري الذي يعتمد على السرد الوصفي عن مبنى رواية «علم الدين» التي لم تكن سوى حواريات

متصلة بين شيخ أزهري وعالم إنجليزي، وذلك في سياق الرحلة التي كانت انتقالاً بالوعي عبر الزمان والمكان والثقافات. ويختلف مبنى سرديات «الساق على الساق» الذي يعتمد على المُحاكاة الساحرة لفن المقامة عن المبنى التمثيلي لرواية «الدين والعلم والمال» التي تتوسل بالأليجوريا لتنطق المسكوت عنه من المقموع دينياً واجتماعياً»(٧٥). وربما تثميناً منه للحاجة الذاتية لمجتمع النهضة لهذه المرونة المُشار إليها جزم الدكتور قائلاً: «وأتصور أن وهم استعارة الشكل الروائي العربي من الغرب – في ابتداء زمن الرواية – لا يقل ضرراً عن عملية تهميش فن الرواية بالقياس إلى الشعر الذي ظل تقليديا، فن العربية الأول، وهي عملية ناتجة عن النظرة السائدة في الرواية بوصفها التابع اللاحق، الأقل قيمة، والمتأخر زمنا ورتبة»(٧٦). مع ذلك، فقد بدا لي أن غياب معيار الساحة العامة عن تحاليل جابر عصفور جعل خطابه، لا يقوم فقط بتجديد ضمني لمبدأ تعدد الوجوه، بل اضطره إلى ضرب من الحديث الذي يأخذ الوصف مأخذ المعرفة ويقترب بالتالي من البنية العطفية والتجميعية التي تميز الحديث الشفهي. هكذا نقرأ في البداية قوله: «وقد اقترنت الشروط التي أتحدث عنها – في قراناتها التحديثية بانبثاق الحضور الواعد لطلائع الأفندية الذين أكملوا تعليمهم المدني المناسب، جنباً إلى جنب مشايخ الاستنارة الذين خضعوا لعمليات مثاقفة موازية، أهمها ما أنتج الشعار الذي رفعه الشيخ رفاعة الطهطاوي علامة على الزمن الجديد بقوله في «مناهج الألباب المصرية في مباهج الآداب العصرية»: «إن مخالطة الأغراب، لا سيما إذا كانوا من أولي الألباب، تجلب للأوطان من المنافع العمومية العجب العجاب» وقد ارتبط الزمن الذي أوضح رفاعة مباهجه العصرية بسياقات فاعلة، وضعت – في جانب منها– الشرق المتخلف في مواجهة الغرب المتقدم، والمدينة العربية الصاعدة – بتنوعها العرقي والثقافي وحراكها الاجتماعي– في مواجهة المدينة العربية القديمة التي لم تنطو على الوعي المديني المُحدث، ولم تكن سوى صورة أخرى

من التجمعات القبلية أو العشائرية أو الأسرية التي تجتمع حول «بطريرك» أعلى، في تراتب قمعي أبعد ما يكون عن المجتمع المدني في صورته الحديثة أو المعاصرة»[٧٧]. ثم هو يستدرك ثانياً فيقول: «ولكن المدينة التي أتحدث عنها لم تقم على أنقاض مدن قديمة أزالتها، وارتفعت على أنقاضها بعد أن محتها من الوجود، وانقطعت عنها كل الانقطاع معمارياً ومعرفياً، فعملية الاستبدال التي أشير إليها اقترنت بعمليات من الإحلال والمجاورة، كان من نتائجها نشأة «خطط» جديدة إلى جوار «الخطط» القديمة، وفي موازاتها، وظهور حراك معماري ينتقل بمركز الثقل المديني من قلب القاهرة المعزية -مثلا- إلى خارجها، متجها غربا أو شرقا»[٧٨]. ويستنتج ثالثاً فيقول: «ويترتب على ذلك نوع من الازدواج الذي تنفرد به المدينة العربية في تحولاتها المعمارية والمعرفية، أعني الازدواج الذي تتجاور به الأضداد أو الأقطاب المتصالحة أو المتعادية، كما يحدث في تجاور الأحياء المتباينة طبقياً وثقافياً، أو في التباعد المكاني والفكري بين مراكز الثقافة الوافدة ومراكز الثقافة الموروثة، وبالقدر الذي ينقسم به المكان على نفسه، مُوزعاً ما بين إمكانات ماضيه الزاهر ومستقبله المخايل، تنقسم فئات الطبقة الوسطى التي هي عماد الحركة على نفسها، ما بين مُعمم مُطربش، مُنحاز إلى الفضاء المكاني القديم الذي يغدو رحم الاستعادة والولادة المجددة للموروث، ونقيض منحاز إلى فضاء مكاني جديد، يبدو واعداً بإمكانات لا نهاية لها من مباهج الآداب العصرية»[٧٩]. ويضيف رابعاً ملاحظته أنه «كانت الرواية - في الوقت نفسه- تعبيراً حتمياً عن طليعة الأفندية الذين أخذوا يفرضون حضورهم، ويحتلون الوظائف التي كانت مقصورة على المشايخ، مضيفين إليها وظائف جديدة وأدوار اجتماعية وسياسية وثقافية مغايرة، أهّلهم لها تعليمهم المدني الجديد، وتكوينهم الطبقي المغاير، وطموحهم إلى أن يكون لهم فنهم الأدبي الجديد المغاير للفن السائد - الشعر- الذي ارتبط تقليدياً أو تراثياً بالطبقة أو الطبقات الحاكمة»[٨٠]. كما يضيف خامساً قوله:

«واحسبني في حاجة إلى توضيح أن الفئات الطالعة للأفندية هي الفئات التي رفعها التعليم المدني على درجات السلّم الطبقي، وقارب بينها وبين أبناء الأرستقراطية التركية القديمة التي لم تتخل عن مواقعها التقليدية في تراتب المجتمع وعلاقات الثقافة، ولا عن انحيازها إلى فن الشعر الذي خصصت مقاعده الأولى للطليعة الإصلاحية من أبنائها في مصر على سبيل المثال»[٨١].

وفي غير مبالاة لانحياز الأرستقراطية التركية للشعر يضيف جابر عصفور سادساً استدراكاً مفاده أن «الأفندية ذو الأصول المحلية من أبناء الطبقة الوسطى الصاعدة الذين قادهم تعليمهم المدني إلى وعي أكثر حداثة، ودفعتهم أصولهم الطبقية إلى مدى أكثر جذرية في رؤية العالم، وانتهت بهم مشاعرهم الوطنية إلى فهم مجاوز لمعنى الوطن والمواطنة، فوجدوا في فن الرواية صوتهم المائز إبداعياً، بالقدر الذي وجدوا به في المدينة المُتغيّرة والمُغيّرة مدى واعداً لمثاقفاتهم. ولذلك تجاوب انشغال وعيهم المحدث بتحولات العلاقة الاجتماعية وانشغاله بتحولات المكان وخطط العمران في المدينة التي أصبحت فضاء صعودهم اللافت والحافز على فنهم الواعد»[٨٢]. ويوسع سابعاً استدراكه فيعطف على قوله السابق قوله التالي: «وكما كان التعليم المدني – الأجنبي في حالات عديدة – بداية المُثاقفة الجديدة لفئات الطبقة الوسطى، من منظور التنشئة الاجتماعية الثقافية المُغايرة، كانت الصحافة –كالتعليم– فضاء العمل الذي يتسع للتعبير عن أفكار هذه الفئات، وسيساعد على نشر إبداعاتهم الروائية ومناقشتها»[٨٣]. ويخلص في مُحصلة أولى إلى الاستنتاج بأن الانفتاح الموالي للمرونة التي اتسمت بها الرواية قد «اقترن بمرونة تصورية جعلت المعيار الوحيد الذي يقاس به شكل النوع الروائي هو اللامعيار، أو – بعبارة أدق – المقياس الذي لا يحصر الرواية في شكل بعينه أو مواصفات دون غيرها»[٨٤]، وكأننا بجابر عصفور يقدّر أنه يفي التحليل حقه حين يخلص إلى الاستنتاج أنه «وإنْ دل هذا الوضع على شيء، فإنما يدل على الأساس الذي جعل عملية

الاختيار محكومة بثقافة الاستقبال، فتميل إلى ما هو أقرب إلى توقعات القراء، وما يشبع رغباتهم في موضوعات بعينها، الأمر الذي أدى إلى تحول عملية الترجمة إلى عملية تعريب»[٨٥]. هكذا يستنتج الدكتور أن الترجمة تحولت تعريباً ولكنه لا يستنتج من جملة الوقائع التي راكمها تحليله عجز الأدب العربي عن أن يكون فنا مُتخلصاً من الراسب الشعري، إذ بقدر ما يتلاءم الشعر مع ثقافة الاستقبال بقدر ما يتعارض الفن مع القيم الثقافية حرصاً منه على تحويلها إلى قيم إبداعية. ما أبعدنا عن تصورات المصورين الأوائل الذين كانوا يحلمون باستحداث الشخصية المصرية لا بتطعيمها بجديد وافد ينضاف للقديم التليد. وحين نتحدث عن شخصية وطنية ما فمعناه أننا نتحدث عن ساحة عامة لا تأخذ معناها ومدلولها إلا إذا بلغت سعة فاعليتها التركيبية درجة تسمح لها بتأسيس حركة عامة لا تستثني أيه طبقة من طبقات المجتمع. ومثل هذا الاشتراط لا يبدو وارداً في ذهن جابر عصفور، ولذلك اكتفى في توصيفه لمساحة إشعاع الرواية بقوله: «ازدهرت حركة الترجمة لتشَيع فن الرواية عبر الصحيفة والمجلة والكتاب، مُستجيبة إلى قطاعات جديدة من القراء، جمعت ما بين قراءة الموروث والوافد، وضمت فئات واعدة من القارئات اللاتي أقبلن إقبالاً خاصاً على الروايات المترجمة التي أصبحت مصدر جذب لقراء الصحف من فئات الطبقة الوسطى، أقصد إلى القراء الذين عرفوا الطريق إلى «المراسح» أو «التياترات» كما عرفوا قراءة الروايات المترجمة والمؤلفة النى استجابت لرغباتهم النوعية في المدينة التي صاغت وعيهم كما صاغوا ملامحها. هكذا، غدت الرواية التجسيد الإبداعي للوعي المديني الصاعد لفئات الطبقة الوسطى، كما أصبحت الجنس الأدبي الطالع مع هذه الفئات في نهضتها التي تأسست برؤية منفتحة على العالم وموقف فاعل من الوجود والدولة وعلاقات المجتمع والعالم على السواء. ويعنى ذلك أن زمن الرواية العربية يعود إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر، حيث أخذت تتوافر الشروط التاريخية (الاجتماعية

والسياسية والاقتصادية والثقافية) لفعل التولد، مقترنة بميراث من القيم الايجابية التي أنتجتها تطورات القرن الثامن عشر. (...) وهي التطورات التي جسدها ثقافياً «مولد الكلاسيكية الجديدة» التي كانت استعادة للميراث العقلاني وإبداعاته الملازمة»[٨٦]. كأننا بالدكتور ينقد هذه الحركة على أساس انخراطها في التيارات العالمية بالقدر الذي منعها من توريط مجمل قوى المجتمع الوطني. ومع ذلك، فحتى إنْ كان هذا هو نقده لهذه الحركة، فإن صياغته تظل صياغة مجردة، فهي تقف عند الصلاحية المنطقية، بل واللغوية ولا تتعداها إلى التحاليل التاريخية والطبقية. وفي معرض نقده المشار إليه نقرأ له هذا الكلام التالي: «وعلينا ألا ننسى – من هذا المنظور– أن صفتيً «الإحياء» و«البعث» تعنيان – فيما تعنيان– نوعاً من العود على بدء بالمعنى الذي ينفي أصالة الجدة الحقة، أو الإضافة المغايرة، أعني الجدة والإضافة اللتين دفعتا البارودي (١٨٣٩–١٩٠٤) إلى الانفتاح على الثقافات الشرقية، وأحمد شوقي (١٨٦٨–١٩٣٢) إلى الثقافة الغربية، وبخاصة الفرنسية، فتأثر بالشعراء الفرنسيين الذين اجتذبته تجارهم من أمثال لافونتين ولامارين وفيكتور هوجو، فحاول أن يكتب أليجوريات على طريقة الأول، ويصف على طريقة الثاني، ويقتحم عوالم التاريخ كما فعل الثاني في ديوانه «حديث القرون»، الذي ترك أصداءه على مطولة شوقي «كبار الحوادث في وادي النيل» التي ألقاها في مؤتمر المستشرقين الذي انعقد في مدينة جنيف سنة ١٩٤٨، وكان مندوباً لمصر في هذا المؤتمر. ولولا هذا التأثر لما اقترب أحمد شوقي من المسرحية التاريخية التي كتبها للمرة الأولى في باريس، سنة ١٨٩٢، مُستخدماً شخصية على بك الكبير موضوعاً للمسرحية التي أعاد كتابتها في سنواته الأخيرة". فهل ينعقد الإشكال حول افتقاد الأدب العربي للجدة قياساً للتيارات والمدارس العالمية؟ أم أنه مجرد غياب للجدة بالقياس للساحة العامة الوطنية وللتراث القومي؟ وما موقف الدكتور من واقعة أن ما يفتقد للجدة عالمياً قد لا يفتقده

قومياً؟ هل معنى ذلك نهاية المشاكل؟ أم أن الجدة مطلوبة على صعيد دون غيره؟

ليس غائباً أن مثل هذه الأسئلة وإن لم تكن لغواً فإنها ليست بمُحدّدة. ما وددت الإشارة إليه هو فقط إمكان ورودها وورود غيرها بما يدل على أنه طالما لا تتم مقاربة الفن من منظور الساحة العامة ورهاناتها، الراهنة منها والمستقبلية، فإن النموذج الشعري يظل يمارس تأثيره، سواء وعينا به أم لا. والطريف أن هذا المزلق لم يعد من اختصاص التي لم تعرف الحداثة من خلال النمو الذاتي لمجتمعاتها، بل المجتمعات المترسخة في الحداثة أيضا. ذلك أن الاستيعاب العالمي للساحة العامة ضمن مقاييس الشاشة العامة قد ساعد على ظهور مُستجد لواقعة تعدد الوجوه. ولو ضربنا على ذلك مثلاً ننهي به هذا البحث لذكرنا التوصيف الذي يقوم به ريجيس ديبري لراهن غربي تميز بتفكك الروابط التي انعقدت طويلاً حول مقولة المواطنة والتزاماتها إزاء الساحة العامة. يقول المذكور: «إن الأمر يتعلق بإنتاج فائض وتتضخم للفرجات والنظريات واللعب، وبسرعة إنجاز متزايدة وسريان متسارع للعلامات (النقدية والتشكيلية والدينية...الخ). آنذاك تظهر الحاجة إلى الصمت والعزلة، وللمناسك والأديرة والصحراء، وللمزامير والصلوات والحكم. فكل تقزز من الجدة تصاحبه شهية جديدة للمعنى»[٨٧]، وفعلاً، لو استعدنا الاستدلال الذي أحال ريجيس ديبري إلى هذه النتيجة لبدا لنا أن مجتمع المؤسسات المنبثق من الساحة العامة التي أثثها الفن بإبداعاته قد نكصت إلى وضع مجتمعات الأشخاص التي يحفزها افتتانها بنفسها إلى قتل مبدأ المطابقة حتى يتسنى لها توثين ذواتها. وهو ما حدا بريجيس ديبري إلى القول: «قد يكون الأمر، كما عبّر عنه أخصائي العصير الهليني جان بيير فرنان، انتقالاً من «استحضار اللامرئي إلى مُحاكاة المظهر.» وفي بدايات الدورة الإغريقية الرومانية، كان الصنم الخشبي هو الإله قبل أن

يأخذ بمعنى ما جسما خاصا به يمكن النظر إليه من أجل ذاته. فبعد أن كانت تلك التماثيل موضوعا شعائريا تحولت إلى موضوع زخرفي. (هكذا أصبحت التميمة عملاً فنياً) (...) هكذا خفّ المدلول فيما أصبح الدال كثيفا. وبالتدريج بدأ المرجع الإلهي، الذي كان في البدء مظلماً ومخيفاً، يأخذ صورة إنسية. «إنه العبور من إغراء الألوهي (النوميني) إلى إغراء النوراني. وفي نفس الوقت، أصبحت الصورة التي طالما اضطلعت بدور الشفيع (واسطة بشكل مباشر) ذات صلابة وكثافة جعلت منها تتصدى لمهمة الوساطة بين المقدس والدنيوي على نحو لا يخلو من الثقل والذي ما لبث أن غشته العتمة. إنها أشبه بواجهة تدرجت بشكل غير محسوس إلى وضع الزجاج الخشن، ثم إلى مرآة يتطلع إليها صانع الأواني الزجاجية لا لكي يبصر العالم ولكن بحثا عن روحه. » في البداية ينظر الناس إلى ربهم عبر التمثال، ثم يضاهي التمثال الإله، لينتهي الأمر إلى أن يُنسى التمثال التفكير في الإله، وفي نهاية المنتهى يتم تأليه النحات»(٨٨).

الـهوامش:

١ – د. محمد بن عبد الحي، التنظير النقدي والممارسة الإبداعية، دراسة لأعمال ستة نقاد/ شعراء معاصرين، نشر منشأة المعارف بالإسكندرية، بلا تاريخ، ص ٣٤٢.

٢ – د. جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، المركز العربي للثقافة والعلوم، ١٩٨٢، ص ٣٤٦ .

٣ – نفس المصدر، صص ٣٤٧– ٣٤٨ .

٤– ابن عربي، الولاية والنبوة، تحقيق حامد طاهر، ضمن مجلة ألف، العدد الخامس – ربيع ١٩٨٥، ص ٢٥ .

٥– د. جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، مصدر مذكور، ص ٣٤٨ .

٦– نفس المصدر، ص ٣٤٩ .

٧ – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الثالثة، بيروت ١٩٨٦، ص ١٢٧.

٨ – نفس المصدر، ص ص ١٢٧– ١٢٨ .

٩ – نفس المصدر، ص ١٨٩.

١٠ – نفس المصدر، ص ١٤٤.

١١ – د. جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، مصدر مذكور، ص ٣٥٦

١٢ – د. جابر عصفور، النموذج الأصلي للشاعر، ضمن كتابه غواية التراث، سلسلة كتاب العربي، وزارة الإعلام– مجلة «العربي»، الطبعة الأولى: ١٥ أكتوبر ٢٠٠٥، ص ١٩.

١٣– نفس المصدر، ص ١٠٠.

١٤ – د. جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، مصدر مذكور، ص ٣٥٧ .

١٥– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر مذكور، ص ١٢٩.

١٦ – د. جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، مصدر مذكور، ص ٣٥٩ .

١٧ – نفس المصدر .

١٨ – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر مذكور، ص ٢٠٩.

١٩ – نفس المصدر، ص ١٧١.

٢٠ – د. جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، مصدر مذكور، ص ٣٥٠ .

٢١ – نفس المصدر، ص ٣٥١.

٢٢ – نفس المصدر، ص ص ٣٥١–٣٥٢ .

٢٣ – نفس المصدر، ص ٣٥٢.

٢٤ – نفس المصدر، ص ٣٥٣ .

٢٥ – د. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢، ص ٢٤٨.

٢٦ – نفس المصدر، ص ص ٢٤٨–٢٤٩.

٢٧ – نفس المصدر، ص ٢٣٩.

٢٨ – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩١، صص ٢٩٤–٢٩٥.

٢٩ – يوسف الصديق، ضمن تقديمه لترجمته لقصيد بارمنيدس، دار الجنوب للنشر، بلا تاريخ، ص ١٩.

٣٠ – د. جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٦، ص ٢٢٧.

٣١ – نفس المصدر، ص ٢٣٠ .

٣٢ – نفس المصدر، ص ٢٣١ . والطريف أنه يؤيد كلامه بشاهد يُفترض فيه أن يكون صادراً عن الفارابي، ولكن حين عدنا للهامش وجدناه مكانا شاغراً.

٣٣ – نفس المصدر، ص ٢٣٢.

٣٤ – نفس المصدر، ص ٢٣٨.

٣٥ – نفس المصدر، ص ٢٤١.

٣٦ – نفس المصدر، ص ٢٤٠.

٣٧ – نفس المصدر، ص ٢٣٦.

٣٨ – نفس المصدر، ص ٢٤٥.

٣٩ – جابر عصفور، زمن الرواية، نشر دار المدى، الطبعة الأولى، ١٩٩٩، ص ٣٥.

٤٠ – د. جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، مصدر مذكور، ص ٢٤٤.

٤١ – نفس المصدر، ص ٢٣٤.

٤٢– ابن رشد، تلخيص كتاب العبارة، تحقيق الدكتور محمود قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١، ص ٦٠.

٤٣ – أبو نصر الفارابي، كتاب في المنطق، العبارة، تحقيق الدكتور محمد سليم سالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٦، ص ٢٨

٤٤ – نفس المصدر، ص ٢٣

٤٥ – نفس المصدر، ص ٣٠

٤٦ – نفس المصدر، صص ٤٠–٤١

٤٧ – فرانسيس فيفر، رمسيس الثالث أو زوال حضارة عريقة، .....، صص ١٣٤–١٣٥

٤٨ – نفس المصدر، ص ١٣٨

٤٩ – د. محمد حرب فرزات، الديانة الفينيقية وعناصر الميثولوجية في حضارة سورية القديمة، مراجعة لمصادر دراستها وأهم ملامحها، ضمن مجلة دراسات تاريخية، السنة الثالثة عشرة، العددان ٤١ و٤٢، آذار – حزيران ١٩٩٢، ص ٤٦.

٥٠ – نفس المصدر، ص ٤٧.

٥١ – ديمتري ميكس وكرستين فافار ميكس، الحياة اليومية للآلهة الفرعونية، ص ١٧٤.

٥٢ – Tzvetan Todorov, Introduction à la littérature fantastique, Seuil (coll. Pont), 1970, p 14

٥٣ – راجع بهذا الخصوص نصه الموسوم :

115-Autour de la poésie, in Les Genres du discours, Seuil, 1978, pp 114

٥٤ – نحن نقتفي آثار أنطوان معلوف الذي يقول بخصوص ترجمة هذا المصطلح ما يلي: «وقد آثرنا أن نبقي على اللفظة في صيغتها اليونانية فنقول «ميثوس» شأن ما بقيت على صيغتها الأصلية في اللغات الأوروبية المعاصرة، ولذلك أسباب أهمها : ١) إذا نحن ترجمنا الميثوس «بالخرافة» (كما فعل متّى بن يونس القنّائي في نقله كتاب أرسطو «في الشعر» فقال «الخرافة أو خرافة الحديث»، نكون كمن ترجم الحقيقة بالخيال، ذلك أنّ الخرافة تعني الأمر الخيالي، غير الواقع، فيما يعني «الميثوس» اختصارا رائعا للحقيقة «الحقيقة في ذروة تجليها». ميثوس بروميثيوس مثلا اختصارا لتجدي الآلهة نفسها في سبيل البشر. وصار ميثوس «أوديب»أمرا متداولا في علم النفس الحديث، وفي الأديب أيضا. وقد احتفظ أرباب هذا وذلك بكلمة «ميثوس» إضافة على أوديب، ولك يقولوا «خرافة أوديب» مثلا. فهذا الميثوس حيّ، يعاني منه كثير من البشر، إنه حقيقة واقعة ... ٢) إذا نحن ترجمنا الميثوس «بأسطورة» وحسب، شأن كثيرين، نكون قد حمّلنا كلمة أسطورة ما لا تحمله أصلا ... إذ هي «تعريب» لكلمة «أسطوريّا» اليونانية وتعني «الحديث» أو «القصة» أو «الحكاية». ثم إنها تحمل في العربية معنى «الخرافة» أيضا، فيقال «الأساطير اليونانية» مثلا ويقال أيضا في المعنى نفسه «الخرافات اليونانية».» د. أنطوان معلوف، المدخل إلى المأساة، التراجيديا والفلسفة المأسوية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ١٩٨٢، ص ٢٧٨

٥٥ – أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة – بيروت، بلا تاريخ، ص ٢١.

٥٦ – بارت، البلاغة القديمة، ترجمة وتقديم عبد الكبير الشرقاوي، نشر الفنك، ١٩٩٤، ص ١١٦.

٥٧ – لنتذكر قول بودلير: «إما تكثيف أو تبخير، ولاشيء غير ذلك».

٥٨ – يمكن القول مع فرانسوا شاتليه إن «نجاح الخطاب التّاريخيّ وشموله لكلّ الميادين هو إحدى العلامات الأصلية لإيديولوجية المدينة اليونانية. وهو النّجاح الذي تجلى من خلال «عدد من السمات المميزة والتي مكن تلخيصها ببعد المثول: مثول الظاهرة الدينية في المجتمع»». فرانسوا شاتليه، تاريخ الإيديولوجيّات، الجزء الأول (العوالم الإلهيّة حتى القرن الثامن ميلاديّ)، ترجمة د. أنطوان حمصي، منشورات وزارة الثقّافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، ١٩٩٧، ص ٢٨.

٥٩ – أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر مذكور، صص ١٢٢–١٢٣

٦٠ – نفس المصدر، ص ١٢ ويشرح بعيدا فيقول: «والأحوال الشاجية: منها أحوال أعقبت فيها الوحشة من الأنس والكدر من الصفاء، نحو إعقاب التنعّم بالحبيب بالتألم لفراقه، وإعقاب التنعّم بالوطن المؤنس بالتألم لفراقه، وإعقاب التنعم بالزمن المسعد بالتألم لفراقه، ومنها أحوال كان الجور فيها وضع موضع العدل والإساءة موضع الإحسان، فهي شاجية أيضا. ومن هذا تشكّي جور الزمان وخون الإخوان وجري الأمور على غير ما يلائم ذا الفضل. وكثيرا ما كان أبو الطيب المتنبي يقصد هذا الضرب والذي قبله من الشاجية. فكان ذلك ممّا حسُن موقعه من النفوس، إذ أكثر الناس لا يخلو عن بعض هذه الأحوال (..) والأحوال المفجعة هي التي يذكر فيها الإنسان ما يلحق العالم من الغِيَر والفساد ومآل بنى الدنيا إلى ذلك. وكان أبو العتاهية يلمّ بذكر هذه الأحوال كثيرا في شعره، بل كان يعتمدها وذلك كثير موجود في شعره.» ص ٣٥٨.

٦١ – نفس المصدر، ص ص ٢٤٩–٢٥٠.

٦٢ – نفس المصدر، ص ٢١. بل إنه من الأكيد أنه من منظور مثل هذا الإله يرتفع شأن الاستطراد والتخلص على حساب كل ما يكرس المشافهة. لنتذكر كيف أنّ هناك توافقاً مسبقاً بين القصد الذي يدفع الشاعر لتأليف قصيدته، والقصد الذي يدفع الجماعة أو القبيلة لسماعها. وقد لاحظ حازم أن «أهل البديع يسمّون ما كان الخروج فيه بتدرّج تخلصاً، وما لم يكن بتدرّج ولا

هجوم ولكن بانعطاف طارئ على جهة من الالتفات استطرادا (...) وشعراء المُحدثين أحسن مأخذا في التخلص والاستطراد من القدماء، لأن المتقدمين إنما كانت قُصاراهم في الخروج إلى المديح أن يقول : دع ذا، وعدّ القول في هذا، أو يصف ناقته ويذكر أن إعمالها إنما كان من أجل قصد الممدوح، وعلى أنهم كانوا معتمدين في الخروج على تعدية القول أو تعدية العيس فقد ندر لهم من التخلّص ما يستحسن ومن الاستطراد ما لا ينكر الإبداع فيه.» ص ص ٣١٦-٣١٧.

٦٣ – ابن سينا كان صدى للفلسفة اليونانية حين تحدث عما يسميه «التفكير الرأيي»، وهو تفكير لا يُكتب وذلك على اعتبار أنّ «النفاق والأخذ بالوجوه، فإنما ينصرفان على أشياء تصدر عن الطبائع.»

٦٤ – أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بلا تاريخ، ص ص ٦٠-٦١.

٦٥ – أحمد فؤاد سليم، شاهد عيان على حركة الفن المصري المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨، ص ٣٠.

٦٦ – نفس المصدر، ص ٢٦.

٦٧ – نفس المصدر، ص ٢٤.

٦٨ – نفس المصدر .

٦٩ – نفس المصدر، ص ١٥.

٧٠ – نفس المصدر، صص ١٧– ١٨ .

٧١ – نفس المصدر، ص ١٩.

٧٢ – جابر عصفور، زمن الرواية، نشر دار المدى، الطبعة الأولى، ١٩٩٩، ص ٩ .

٧٣ – د. جابر عصفور، ابتداء زمن الرواية: ملاحظات منهجية، ضمن الرواية العربية ... «ممكنات السرد»، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، ١١-١٣ ديسمبر ٢٠٠٤، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، ٢٠٠٨، ص ١٤٦.

٧٤ – جابر عصفور، زمن الرواية، مصدر مذكور، ص ١٥.

٧٥ – د. جابر عصفور، ابتداء زمن الرواية: ملاحظات منهجية، ضمن الرواية العربية ... 'ممكنات السرد'، مصدر مذكور، ص ١٦٢ ز

٧٦ – نفس المصدر، ص ١٦٧.

٧٧ – نفس المصدر، ص ص ١٤٤-١٤٥ .

٧٨ – نفس المصدر، ص ١٤٥.

٧٩ – نفس المصدر، ص ١٤٦.

٨٠ – نفس المصدر، ص ١٤٧.

٨١ – نفس المصدر، ص ١٤٨.

٨٢ – نفس المصدر، ص ١٤٨.

٨٣ – نفس المصدر، ص ١٤٩.

٨٤ – نفس المصدر، ص ١٥٤.

٨٥ – نفس المصدر، ص ١٥٩.

٨٦ – نفس المصدر، ص ١٤٤.

٨٧ – ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، ترجمة فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، ٢٠٠٢، ص ١٣١.

٨٨ – نفس المصدر، صص ١٢٨–١٢٩. تصرفت في الترجمة حين انحرفت عن النص الأصلي. فقد تمت ترجمة Le talisman se fait œuvre كالتالي : «وازدهر فن الطلاسم»، وهو خطأ فادح. وتكرر الخطأ مع الفقرة التالية والتي أعدت ترجمتها ووضعتها بين إطارين : Passage du numen au lumen. Mais en même temps, de simple relais qu'elle était au début, l'image médiumnique prend consistance et densité, interposition lourde et bientôt opaque entre le sacré et le profane. Comme une vitrine qui passerait insensiblement au verre dépoli et enfin au miroir où le verrier chercherait son âme à lui au lieu de regarder le monde. »

الفن والسلطة

في سياقي الحداثة والتحديث

د. سمير التريكي

الفن والسلطة
في سياقي الحداثة والتحديث

د. سمير التريكي

يمكن أن ننظر إلى كلمتيّ الفن والسلطة كمفهومين منفصلين ومستقلين أحدهما عن الآخر ولكن الدعوة في هذه الندوة إلى البحث في علاقتهما يقود من يتفحصهما من خلال موقعهما في الإنتاج الثقافي عامة والتشكيلي خاصة إلى تبين وجود جملة من العلاقات التي تجعل الجمع بين الكلمتين يقود إلى محتويات مفهومية مختلفة حسب التراكيب اللغوية التي يمكن إنتاجها واعتمادها كمداخل للبحث وربما كذلك حسب السياقات التاريخية التي ننظر من خلالها لتلك التراكيب.

ففي باب التراكيب اللغوية البسيطة، يمكن أن نقترح على الأقل ثلاث صيغ لغوية وهي:

١ – **الفن والسلطة** باعتماد التعريف مما يُضفي على المفهومين بُعد المطلق وباعتماد واو العطف التي تمكن في الآن نفسه من الفصل ومن الجمع بين المفهومين.

٢ – **فن السلطة** وهي الصيغة التي تجعل السلطة في موقع القادر على إنتاج أو إفراز فن من الفنون يكون مرتبطاً بها ارتباطاً عضوياً ولكن مع الإبقاء على إمكانية وجود فنون أخرى قد تكون موازية أو متزامنة مع فن السلطة. في تلك الحالة تكون تلك الفنون الأخرى مستقلة عن السلطة أو حتى معارضة لها. والإبقاء على صيغة التعريف في كلمة «السلطة» يمكن أن يفهم حسب السياق كمفهوم عام أوكمفهوم خاص إذا ارتبط بزمن أو مكان ما.

٣ – **سلطة الفن** وهي صيغة مجازية تعطي للفن صفة السلطة أي القدرة على الفعل والتأثير (في منحى يفترض أن يكون إيجابياً في غالب الحالات). والإبقاء على صيغة التعريف في كلمة «الفن» يمكن أن يفهم كذلك حسب السياق كمفهوم عام أو كمفهوم خاص إذا ارتبط هذا الفن بزمن أو مكان ما. وتتواجد سلطة الفن ضمن قوى أخرى أو سلطات من فصائل أخرى يمكن أن توجد بينها علاقات مختلفة مرتكزة على الجدلية أو المعارضة أوالمواجهة او المشاركة أو ربما حتى التواطؤ.

أما في باب السياقات التاريخية التي يمكن من خلالها النظر إلى التراكيب اللغوية السالفة الذكر فنقترح المرور إليها من خلال مفهومين آخرين وهما مفهوم الحداثة ومفهوم التحديث. ويمكننا هذا الاختيار من اعتماد نماذج قريبة منا في الزمان والمكان مما يُعطي لمقاربتنا بُعداً آنياً مرتبطاً بمشاغلنا الفكرية في الساحة العربية حالياً مع الحرص على اعتماد على نماذج وأمثلة مُتأتية ومُنتجة من فكر يُسمى حديثاً أو من ممارسات «فكرية» نعتبرها تحديثية. وبناءً على ما تقدم سنقيم هذه المداخلة على المحاورالثلاثة التالية:

- حول الحداثة والتحديث لمحاولة تبين الفرق بين الحداثة والتحديث.
- الفن والسلطة.
- فن السلطة وسلطة الفن.

على أن نتفحص كل واحدة من النقطتين الأخيرتين من خلال السياق الحداثي من جهة ومن السياق التحديثي من جهة ثانية.

١ - حول الحداثة والتحديث :

الكلام عن الحداثة في السياق العربي يمر حتماً من الأدبيات المهتمة بالموضوع المُنتجة في الغرب ومن مثيلاتها المُنتجة في العالم العربي مع اختلاف عميق في طرق الموضوع حيث تتناول الكتابات الغربية مفهوم الحداثة كظاهرة مجردة وكمفهوم قائم ومستقل بذاته بينما يفضل أغلب المفكرين العرب تناولها من خلال ثنائيات بعد ربطها إما بذاتهم أو بالدين الإسلامي فيقولون «نحن والحداثة» أو «الإسلام والحداثة»[١] ولا يستثنى من هذه الصيغة إلا ما ندر وما يكون غالباً ترجمة[٢] أو قراءة لأفكار فلسفية غربية الأصل والمولد[٣]. وفي اعتماد هذه الثنائيات تبدو الحداثة في وضع «الآخر المُغاير» الذي يجب أن نتفاعل معه بطريقة معينة وننسج معه علاقات نؤسس من خلالها انسجاماً أو مفارقة حسب ما يفرضه ويقره تفكيرنا. وقد قاد التفكير في طبيعة هذه العلاقة بعضهم إلى القول بضرورة تحديث الإسلام بينما رأى آخرون العكس فنادوا بأسلمة الحداثة[٤].

ويبدو أن أغلب منظري الحداثة، سواء كانوا غربيين أو عرباً، اتفقوا أنها قطيعة مع الماضي وثورة على القديم والتقليدي ككل مع تأكيد على البعد الديني لهذا القديم. وأكدوا ما يمكن أن تقدمه الحداثة كقطيعة مع الماضي من

تقدم وتطور للبشرية على مستويات عدة. فمحمد أركون مثلاً يميز بين الحداثة والتحديث ويؤكد أن الحداثة هي موقف للروح أمام مشكلة المعرفة وأمام كل المناهج التي يستعملها العقل للتوصل إلى معرفة ملموسة للواقع، أما التحديث فهو مجرد إدخال للتقنية والمخترعات الحديثة (بالمعنى الزمني للكلمة) إلى الساحة العربية الإسلامية. فالحداثة التي يقصدها أركون ليست زمنية أو تزامنية، الحداثة ليست المعاصرة وليست التحديث. إن الإسلام كان في لحظة انطلاقه التاريخية يمثل لحظة حداثة، أي لحظة تغيير وتحريك لعجلة التاريخ شأنه في ذلك شأن كل الحركات التاريخية الكبرى ولكنه أصبح تراثاً وتقليداً من خلال تراكم المعارف وتراكم المواقف الثقافية المكرورة... فجوهر الحداثة، حسب محمد أركون، هو الحركة والانفجار والانطلاق. ويتفق الكثير من المفكرين الغربيين مع محمد أركون في أن الحداثة ليست مرتبطة بمكان أو زمان وأن داخل كل حضارة يمكن أن توجد حداثات متتالية فيقول جورج بالندياي (Georges Balandier) إن الغرب عرف جملة من الحداثات المتتالية كان أولها عصر النهضة واكتشاف العالم الجديد وتطور العلوم والمعارف في القرن السادس عشر وتلتها حداثة ثانية في القرن الثامن عشر مع قيام الثورة الفرنسية وبناء المجتمع السياسي على مبادئ القانون والعدالة ثم أتت حداثة ثالثة في القرن التاسع عشر مع تعميم المعارف الوضعية واستتباب التطور كمبدأ في الحياة. وما زالت الحداثات تتوالى الواحدة تلو الأخرى في العالم الغربي، ولعل آخرها ما اصطلح على تسميته بعصر ما بعد الحداثة والتي هي في الحقيقة حداثة جديدة أو على الأقل آخر حِقبة في الحداثة الغربية. أما عالم الإجتماع الفرنسي جان بودريار (Jean Baudrillard) فهو يُقر من جهة بأن «الحداثة ليست مفهوماً اجتماعياً ولا مفهوماً سياسياً أو تاريخياً بل هي نمط حضاري مُميز يتعارض مع النمط التقليدي ومع كل ما سبقه من ثقافات تقليدية». غير أن بودريار يردف ليقول إنه «بخلاف التنوع الجغرافي والرمزي لكل ما سبق من ثقافات تقليدية،

فإن الحداثة تبدو وحدة متلاحمة ومشعة على العالم كله من مركز واحد وهو الغرب». وقد حدد جان بودريار أهم مراحل نشأة و تطور الحداثة الغربية بجملة من الأحداث يذكرها في تتالي زمني:

١ – قيام الكواترو شانتو (le quattrocento) الإيطالي وتركيز الفنانين على الإنسان كأحسن المخلوقات الإلهية.

٢ – اختراع غوتنبارغ للطباعة في سنة ١٤٥٠ وتأثير ذلك على تطور العلوم والمعرفة وتمكين أوربا من المرور من الثقافة الشفاهية إلى الثقافة المكتوبة.

٣ – سقوط القسطنطينية ونهاية بيزنطة في سنة ١٤٥٣.

٤ – اكتشاف الدورة الدموية.

٥ – اكتشاف أمريكا (١٤٩٢).

٦ – النظريات الإصلاحية الدينية لمارتين لوثر (١٥٦٥–١٦٤٢) التي نشرت سنة ١٥١٧.

٧ – اكتشافات كوبرنيك في علم الفلك (١٥٤٣).

٨ – اكتشافات غاليلاي.

٩ – تطور العلوم والفلسفة والآداب خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر وخاصة كتابات ديكارت (Discours de la méthode en 1637).

١٠– الثورة الفرنسية والبُعد السياسي للحداثة.

١١– الثورة الصناعية والبعد التقني و العلمي للحداثة.

١٢– الثورة المعلوماتية في القرن العشرين.

ولعل المعنى الذي يقدمه بودريار هذا هو الذي يجعل من الحداثة غربية المنبت والموطن وقد يكون هذا المعنى هو الأكثر شيوعاً بيننا كعرب ومسلمين فاستنبطنا غربيتها وأقرينا إما بسلطانها ونفعها أو بتسلطها وهيمنتها. وفي

كل الحالات وجب أو فرض علينا عدم تجاهلها والتعامل معها. ولعل مجرد نعتنا للحداثة بالغربية يطرح افتراض أنها مُمكنة التعدد ليس فقط على مستوى الزمن، كما أشار إلى ذلك محمد أركون وجورج بالندياي وجان بودريار، بل كذلك على مستوى المكان في الزمن الواحد مما يعني تعدد مراكزها وبالتالي الاختلاف مع بودريار الذي يرى أنها تشع على العالم من مركز واحد وهو الغرب. والإقرار بذلك التعدد يفند عالمية الحداثة في ثوبها الغربي ويفتح الباب لوجود غيرها وبالتالي طرح السؤال التالي: هل هناك حداثة عربية / إسلامية؟

في هذا الموضوع يرى الشاعر السوري الكبير علي أحمد سعيد المُلقب بأدونيس أن الحديث عن الحداثة في المجتمعات العربية يشتمل على جملة من الالتباسات:

١ - أول هذه الالتباسات أن الحداثة «العربية» لا يتم تناولها إلا من الوجهة النظرية المرتبطة أساساً بالبعد الشعري والفني وبدون أي اهتمام بالأصول التاريخية المؤسِسة لمفهوم الحداثة. وأحسن دليل على هذا الالتباس هو الغياب التام لكل دراسات أو بحوث تربط بين الحداثة كما تتراءى في الإنتاج الفني العربي المعاصر والحداثة في بُعدها الاجتماعي والتاريخي. ويبدو ذلك الإنتاج الفني وكأنه شكل من أشكال التمرد على الأنظمة القديمة.

٢ - والالتباس الثاني يتمثل في أن المشاكل المُتعلقة بالحداثة العربية يتم التطرق إليها وتحليلها بمصطلحات ومفاهيم مُستخرجة من قواميس الحداثة الغربية وبدون الرجوع إلى الواقع العربي. وبالتالي تتم دراسة «الأنا» في لغة ومنظور «الآخر» مما يؤدي إلى قطيعة ابيستيمولوجية في داخل «الأنا» تؤدي إلى نوع من انفصام الشخصية.

٣ - والالتباس الثالث والأخير يهم مشكلة معايير تقييم هذه الحداثة العربية. فباعتبار الالتباسين السابقين، يفترض أن تكون معايير التقييم خارجة عن

واقع الثقافة العربية مما يجعلنا أمام مُفارقة هامة تتمثل في أننا نحكم على أنفسنا من خلال «آخر» غائب ومُستعار.

وتمثل هذه الالتباسات الثلاثة في نظر أدونيس طريقاً مسدوداً أمام الحداثة العربية التي تبقى مشروعاً ليس غير، وحتى بصفتها كمشروع فهي في رأي أدونيس فهي مشروع مُبهم وضبابي باعتبار الاختلاف العميق بين نظرة العرب إلى أنفسهم (من أنا؟ ما أنا؟) وبين نظرتهم إلى «الآخر».

ويبدو من خلال هذا التحليل أن المجتمعات العربية تتطور على هامش الحضارة الغربية تنهل من خبراتها وتجاربها في حدود قدرتها الاستيعابية ويتم ذلك خاصة في ميدان التكنولوجيا بدون أي مشاركة فعالة في إنجاز تلك الخبرات. ويبدو لأدونيس أن الأمر سيبقى على حاله ما لم يطور العرب نظامهم المعرفي (الإيبستيمولوجي) القديم الذي يفتقر إلى التكنولوجيا كنظرية عامة تعنى بدراسة خصوصيات التقنيات بما تتضمنه من أدوات وآلات وطرق. وما دام الحال على ذلك فإن المجتمعات العربية ستبقى تقليدية في جوهرها مما يعني رفضها للحداثة المبنية على العقلية التي بها تأسس بها العصر الذهبي الإسلامي والتي بفضلها ومن خلال مؤلفات ابن رشد أرسى الغرب قواعد حداثته.

ونرى من ناحيتنا أن العالم الغربي أنتج جملة من المفاهيم من داخل منظومته الفكرية، منها مفهوم الحداثة الذي ظهر لأول مرة في كتابات بوديلار في أواسط القرن التاسع عشر، وولد عنه مفاهيم أخرى في أواخر القرن العشرين ومنها ما سُمي بما بعد الحداثة أو الحداثة البعدية. أما الساحة العربية فمن الأكيد أنها في وضع ضبابي ومُلتبس لغياب مشروع ثقافي شامل يمكن لها من خلاله إنتاج مفاهيم خاصة بها. ومن تبعات هذا الغياب أن نجد أنفسنا في

حضور ما تشع به علينا الحداثة الغربية من مفاهيم نتعامل معها بإعجاب تارة وباحتراز أو برفض تارة أخرى وأول نتيجة لهذا الالتباس هو أن لا نميز بين الحداثة والتحديث. ويمكن أن نختصر هذين المفهومين بأن نقول إن الحداثة هي فكر مُفرز لواقع مادي أما التحديث فهو الاقتصار على الجانب المادي للحداثة ورفض مرجعيتها الفكرية. وقد تكون بعض الأقطار العربية قد أنجزت بعض الخطوات في اتجاه بناء هيكل اجتماعي وثقافي نشتم فيه رائحة الحداثة من ذلك ما يمكن أن يتراءى لنا هنا أو هناك من تقدم في اتجاه محو الأمية وانتشار التعليم وتشريعات العدالة الإجتماعية والمساواة بين الجنسين واعتماد بعض مبادئ الديموقراطية السياسية واحترام الحريات الأساسية ومنها حرية التعبير والمعتقد. ولكن حدوث هذه الأشياء ما زال مُحتشماً أو شاذاً مما يجعل واقعنا أكثر انغماساً في التحديث منه في الحداثة. وهذا ما يجعلنا نقترح دراسة موضوع هذه الندوة «الفن والسلطة» من خلال سياقين مختلفين أسميناهما السياق الحداثي والسياق التحديثي.

١- الفن والسلطة:

لن نرجع إلى تاريخية العلاقة بين الفن والسلطة حيث يتفق أغلب المهتمين بالموضوع بقدمها وإنْ كانت الظاهرة الأكثر حضوراً هي حاجة الفن والفنان للسلطة على مر العصور وتصل إلى حد التبعية التامة والطاعة العمياء خاصة في الأنظمة الثقافية التقليدية سواء كانت قديمة أو معاصرة (بالمعنى الزمني للمعاصرة). ولكن بروز ظاهرة حاجة الفن والفنان للسلطة لا ينفي الصيغة المعكوسة أي حاجة السلطة إلى الفن والفنان، فعديد الأمثلة التي يمكن تقديمها في سياقات مكانية وزمنية مختلفة تؤكد الوجود المُلّح لتلك الحاجة مع اختلافات عديدة في الطرق والأساليب والأشكال والمحتويات وهذا ما سنحاول أن نتبينه من خلال مداخلتنا مع الاقتصار على السياقين الحداثي والتحديثي لقربهما من واقعنا اليومي.

- في السياق الحداثي : طورت الحداثة (الغربية) مفهوم السلطة وطورت مفهوم الفن ذاته، ومن خلال ذلك تطورت العلاقة بين الفن والسلطة. ولم يكن تطور هذه الأشياء منفصلاً عن تطور نظرة الإنسان إلى نفسه وإلى وضعه في الكون وشعوره المتزايد على مر القرون بأنه كائن مستقل بذاته وأن تلك الذات تأخذ مكانها في المجتمع من خلال جملة من المواقف الذاتية في أشكال متعددة بتعدد المجالات بدون تمييز بين ما هو سياسي أو اجتماعي أو ديني أو فني. بذلك أصبح المجتمع الحداثي مُرتكزاً على مبدأ الاختلاف والتعدد. ويتجلى ذلك في المجال السياسي بتعدد الأحزاب والتيارات داخل الحزب الواحد والمواقف داخل تلك التيارات، وباعتماد مبدأ الإقتراع السري والمباشر في اتخاذ عديد القرارات وفي انتخاب كل الهيئات التمثيلية ويتجلى ذلك في تعدد الأديان وانتشار ثقافة التسامح والاختلاف في الآراء من خلال حرية التعبير. ومن خلال ذلك تعددت الأساليب والأنظمة الفكرية والفنية التي نجد وراءها أفراداً وذواتاً تجهر وتعلن تفردها عن طريق كتاباتها و«منوفاستواتها» وإمضاءاتها. في هذا السياق تستمد السلطة نفوذها وشرعيتها من إرادة كل شرائح مجتمعها وتكون رعاية الشؤون الثقافية من المشمولات «الطبيعية» للمؤسسات الحكومية بدون أن تأخذ شكلاً مُشخصاً ولا يكون الفنان في وضع المُستجدي والمُستعطف لوعيه بنبل مهمته وللاعتراف اللامشبوه للنظام الإجتماعي الذي ينتمي إليه بهذا الدور الهام. في هذا السياق، يعتبر الفنان السلطة جزءاً منه لأنه طرف في مشروعيتها وتعترف السلطة بنفوذ الفنان فترى في أعماله تجسيماً لفكرها وقيمها. وتقوم هذه العلاقات عادة على مبادىء الشفافية والإصغاء وفي غياب التوجيهات والإملاءات والموالاة أو الإقصاءات.

- في السياق التحديثي: يعترضنا هذا السياق في الأنظمة الاجتماعية التقليدية، ويتجلى البعد التقليدي في عديد المجالات الحياتية بدءاً بنظام الحكم

وبآليات الإنتاج وضعف الإنتاجية وبتردي التشريعات الإجتماعية وعدم التفرقة بين السلطات وانعدام آليات مقاومة الفساد، وإقامة الآراء وتشريع القوانين على مبدأ الإجماع وتغييب الاختلاف واعتماد المحاباة والموالاة كمبدأ للتصرف وكل هذا في ظل خلط بين مفهوم الحداثة والتحديث حيث غالباً ما تشير هذه الأنظمة إلى إنجازاتها التي غالباً ما تكون مادية بأنها عنوان اقتحامها مجال الحداثة بينما تقتصر تلك الإنجازات على استيراد الإفرازات المادية للحداثة الغربية. لذلك ننعت ذلك بالسياق التحديثي. ووضع الفن في هذا السياق ضبابي وغير مستقر، كثيراً ما يكون شكلياً يقف في حدود الظاهر لضعف الارتكاز الفكري ولتفكك الحلقات المُكوِّنة للمجتمع وغالباً ما يكون هذا الوضع نتيجة مباشرة للالتباس الواسع الانتشار بين مفهوم الحداثة ومفهوم التحديث. فيكون الفن في هذا السياق غالباً خاضعاً لإرادة السلطة التي توجهه حسب ما تراه مناسباً لها وللأيديولوجية التي تقوم عليها. ويقود هذ الوضع إلى فن مترددٍ في أشكاله ومحتوياته. من خصائصه: الهجانة من حيث الاختلاط في الأساليب والتقنيات وعدم التمكن من الآليات الفكرية الإجرائية الطرق ودلالات. كما نجد في هذا الفن المفارقة التاريخية (anachronism) حيث نجد في الزمن المعاصر أشكالاً غربية المنشأ وردت علينا بعد أكثر من قرن من الزمن كأن يكون الفنان في زمننا الحاضر تكعيبياً أو انطباعياً أو وحوشياً بدون اعتبار الفوارق الزمنية والظروف التي ظهرت فيها هذه الحركات في سياقاتها الفكرية والاجتماعية. ويمكن أن نجد فيه كذلك حُباً مُفرطاً للمنحى الاستشراقي بدون تمييز بين الموضوع وأدوات إنجازه الفكرية والتقنية فنضيف للالتباس بين الحداثة والتحديث التباساً ثانياً بين الشرق والإستشراق وبدون أن نعي بأن الإستشراق بآلياته وطرقه وجماليته ليس الشرق إلا في موضوعه، أما العناصر الأخرى فهي غربية خالصة. ولكن ورغم كل هذه الشوائب التي يمتاز بها السياق التحديثي والتي تنال عادة من قدرة الفنان وتقزم دوره وتحد من إشعاعه، فإننا نجد دائماً وضعيات تشير إلى

أن الفنان قادر على إقامة التحدي تارة بالمعارضة جهراً وتارة أخرى بالتورية أو باستغلال تناقضات السلطة وارتجاجاتها وينجح في إقامة سلطانه حتى وإنْ دفع ثمن ذلك من خلال عيش هامشي أو فقر مدقع.

١ - فن السلطة وسلطة الفن :

في ظل هذا كله، نحاول أن نتعرف من خلال بعض الأمثلة كيف تقوم العلاقة بين الفن والسلطة في صيغتين معكوستين لنبحث في فن السلطة وفي سلطة الفن في السياقين المقترحين:

- **في السياق الحداثي:** يبدو من خلال ما تقدم أن السياق الحداثي أكثر تلاؤماً مع سلطة الفن باعتباره السياق الذي تمكّن الفنان فيه من القدرة على التعبير عن مواقف فنية وجمالية وحتى سياسية بكل وضوح. وأؤكد هنا القول إن الفنان «تَمكّنَ» ولم «يُمَكّنْ» ولعل الظرف التاريخي المتسم بتعدد الانتفاضات والثورات والثورات المضادة في فرنسا في النصف الأول من القرن التاسع عشر مكّنت من ظهور الرومنسية (الفرنسية) في مجال الأدب مع فيكتور هوجو (Victor Hugo) ومجال الموسيقى مع بارليوز (Berlioz) ومجال التصويرمع جيريكو (Géricault) وديلاكروا (Delacroix) حيث نشأت تلك الرومنسية على خلفية شعور الفنان أن يصدع الإصداح بمواقفه مما يجري حوله من تحولات أثرت فيه وقرر أن يؤثر بدوره فيها مما جعل الفن موقعاً من مواقع السلطة. ولعل لوحة ديلاكروا «الحرية تقود الشعب» المُنجزة سنة ١٨٣٠ تمثل، في المجال التصويري، أحد الأمثلة على سلطة الفن من حيث إن ديلاكروا عبر على المستوى الإستيطيقي رفضه الانصياع إلى القيم الفنية الأكاديمية الدارجة في ذلك الوقت والمُرتكزة أساساً على الأساليب الإغريقية والرومانية التي تأسست على الرسم ومُحاكاة المنحوتات الكلاسيكية ففضل التعبير اللوني التلقائي على التعبير

الخطي المُحكم وآثر الخيال على المعرفة الموضوعية. أما على المستوى السياسي فقد أعلن من خلال كتاباته أن هذه اللوحة تشير إلى انضمامه إلى طبقات شعبه في ثورته في يوليو ١٨٣٠ ضد الإجراءات المُحددة للحريات التي أقرها الملك شارل العاشر والتي أدت إلى تنحيته وتعويضه بلويس فيليب. (الصورة رقم ١).

واعتباراً للسياق التاريخي التي تم فيه إنجاز هذا العمل ولما يتضمنه من مواقف جمالية وسياسية يمكننا القول إن هذه اللوحة تشير إلى شكل من أشكال التعبير عن سلطة الفن. ولكن هذا الكلام الذي نسوقه الآن حول هذه اللوحة ما كان يمكن أن يتبلورعندنا وعند غيرنا لو لم تحقق ثقافة الحداثة ما حققته من تقدم على كل الأصعدة في المجتمعات الغربية ولو لم يتطور مفهوم الحرية عندهم إلى درجة تحويل لوحة ديلاكروا تلك إلى رمز من رموزها (أي الحرية) فتكثف حضورها في ذاكرة الفرنسيين خاصة عندما تم توظيفها في الثمانينات والتسعينات من القرن العشرين في رسوم بعض الأوراق النقدية وفي الطوابع البريدية بفرنسا. ويمكن أن نرى في ذلك شكلاً من أشكال اعتراف السلطة بسلطة الفن، وشكلاً من أشكال تملّك السلطة لذلك الفن فيتحول إلى فن للسلطة بدون أن يفقد سلطته الذاتية، بل ربما يجد في استيعاب السلطة له طريقاً لتثبيت سلطته في التاريخ بطريقة لا رجعة فيها.

ولكن فن السلطة يمكن أن يأخذ أشكالاً أخرى خاصة عندما تكون السلطة في موقع الآمر بالفعل والمُمول الرئيسي للعمل الفني. والأعمال الفنية التي كثيراً ما تسقط تحت طائلة السلطة هي العمارة والمنحوتات الصرحية.

ففي المجال العربي يمكن أن نسوق عديد الأمثلة ومنها ما يمكن أن نجده في البلد الواحد كالعراق. فقد عرفت بغداد على مدى الخمسين سنة الأخيرة جملة من الأحداث السياسية التي أوجدت علاقات متنوعة بين الفن والسلطة. ويمكن

أن نبدأ من سنة ١٩٥٨ عندما حطم الثائرون يوم ١٤ تموز/ يوليو التمثالين البرونزيين الوحيدين الذين كانا ببغداد في ذلك الزمن وهما من عمل نحاتين أجنبيين: تمثال الجنرال مود مُمتطياً حصاناً والذي كان مُنتصباً أمام السفارة البريطانية، وتمثال الملك فيصل الأول مُمتطياً حصاناً أيضاً. وقد تم تحطيمهما لأنهما يمثلان العهد المُستبد في شكل الاستعمار البريطاني والحكم الملكي(٤). وبعد تركيز الحكم الجديد، كلف قائد الثورة عبد الكريم قاسم المعماري رفعت الجادرجي بتهيئة ميدان التحرير. وضمن ذلك المشروع، أنجز الفنان جواد سليم «نصب الحرية» (انظر الصورة رقم ٢). وقد تم تثبيته على جدار شُيِدَ على شكل جسر يبلغ طوله ٥٠ متراً وعرضه ١٠ أمتار ومرتفع عن الأرض ٦ أمتار. وقد قام جواد سليم بإنجاز عمله بالتشاور والتفاوض مع المعماري ومن خلاله مع السلطة في بعض أجزائه حيث فرض المعماري فكرة إعطائه الشكل الشرائطي وتثبيته على جدار بينما كان جواد سليم يفضل فكرة وضعه على الأرض ليكون في متناول أيدي الجماهير، وفي المقابل تمكن جواد سليم من تغيير اسم العمل من «**نصب الثورة**» إلى «**نصب الحرية**». كما يبدو أن جواد سليم لم يتعرض لقيود في تحديد محتويات النصب وقام بإنجازه حسب فكرة خامرته منذ عديد السنين حيث تطلع إلى إنجاز من هذا القبيل في الأربعينات من القرن العشرين وعبَّر عن ذلك في مذكراته بين سنة ١٩٤١ و١٩٤٨ حين قال: «**أريد أن يبلغ فني أكبر عدد من الناس، بأن أحقق نُصباً في أحد الميادين، يعطي فكرة نبيلة عالية لكل سائر... وللعراق مستقبل باهر في النحت، لافتقار متاحفنا وميادينا وبيوتنا إلى إنتاج النحات المعاصر...**»(٥). ونتبين من من خلال المثالين المذكورين (التمثالان البرنزيان ونصب الحرية) أنه يمكن أن ننظر إليهما كعملين يمثلان فن السلطة القائمة حيث تم إنجازهما لغايات سياسية جلية ولكن مع اختلاف جوهري بين المثالين. ففي المثال الأول، وبدون اعتبار ما قد يوجد فيها من قيم فنية وجمالية (خاصة إننا لا نملك معلومات عن ذلك)، ولكن يبدو أن صفة التمثيل

المُشخص والمباشر لرمزين من رموز الحكم الاستبدادي جعلهما في غير علاقة بما يمكن أن نسميه سلطة الفن ولا يمكن أن يكون السياق الذي تم إنجازهما فيه غير السياق التقليدي أو التحديثي. ويختلف المثال الثاني عن الأول في شخصية الفنان جواد سليم الموسومة بالفكر الحديث من حيث تعلقه بقيم أخلاقية عالية لعل أهمها «الحرية» التي تمكن من فرضها لتعوض في فكر السلطة العسكرية كلمة «الثورة». ولعل قبول السلطة بهذا المقترح يُحسب لها ويسمح لنا بالتالي باعتبار تصرفها في هذه الحالة بالذات شكلاً من أشكال طرق باب الحداثة خاصة إنها، حسب ما نعلم، لم تُحدِّد للفنان وجهة استيطيقية ولا أيديولوجية (وقد تكون السلطة هنا في تناغم مع آراء الفنان وليس العكس). في كل الأحوال، يمكن أن نضع «نُصب الحرية» في حساب سلطة الفن التي قبلته السلطة ليكون عاكساً لآرائها ويكون «نُصب الحرية» كذلك مُمثلاً لفن السلطة. ولعل الأحداث التي جرت وما زالت تجري في بغداد منذ ١٩٦٣ (سنة الإطاحة بنظام عبد الكريم قاسم) والتي بيّنت صمود هذا المعلم وشموخه خير دلالة على ديمومة سلطان هذا العمل الفني رغم تداول عديد السلط التي لم تتجرأ على المساس به رغم تناقضاتها.

ونجد في ساحة الفردوس ببغداد عديد الشواهد الفنية على ما شهده العراق من تقلبات خلال السنوات الخمسين الأخيرة. وقد ساهمت كل الأنظمة المتعاقبة على الحكم في توظيف الفن للتعبير عن سياساتها وقناعاتها. وتشير بعض الصور طوراً إلى التداخل وطوراً إلى التجاور والتراكم بين هذه الأنظمة من جهة وبين الأعمال الفنية التي ارتبطت بها.

فالصورة رقم ٣ أعلاه[٦] تجعلنا في حضور جملة من الأعمال الفنية يمكن من خلال تفكيكها وتحليل محتوياتها معالجة علاقاتها مع السلطة. ويمكن أن نتعرف على الأقل على أربعة أعمال فنية متداخلة ومتجاورة :

١ – فالصورة ذاتها تعتبر عملاً فنياً يعبر عن انتصار السلطة الحاكمة الآن واعتماد لاقط الصورة الفوتوغرافية هذه على المنظور الهوائي ضخم في الشحنة التعبيرية وجعل الحركة في اتجاهات مُلتبسة حيث إن الصورة، من جهة عناصرها التمثيلية، تعبِّر عن السقوط، أي الحركة من أعلى إلى أسفل، ولكنها في أيقونوغرافيتها تشير إلى العلو أي الحركة من أسفل إلى أعلى وذلك من خلال جملة من العناصر التشكيلية نذكر منها خاصة نقطة هروب المنظور الهوائي الموجودة خارج الصورة، وفي أعلاها في امتداد الواسطة العمودية لمستطيل الصورة. إلى هذه النقطة تتجه كل الخطوط المارة من مجموع الأعمدة الموضوعة حول التمثال الساقط، وكذلك إليها تتجه مئذنة المسجد الموجود في خلفية الصورة. وتحليلنا هذا يشير إلى حضور لغتين: لغة تشكيلية نابعة من سلطة الفن وقوته التعبيرية ولغة تمثيلية سردية قد تكون مُتناغمة أو مُتعارضة مع الأولى يمكن أن تجد فيها السلطة بالمفهوم السياسي ما يتلاءم مع خطابها.

٢ – العمل الفني الثاني هو الساحة نفسها ودراسة ما لحقها من تهيئة وإعادة تهيئة على مدى الخمسين سنة الماضية تشير إلى ما تحمله لغة الإنجاز العمراني من عديد الإشارات إلى رموز السلطة لتجعل التهيئة العمرانية في خانة لغة السلطة. وما تغيير تسميتها من ساحة الجندي المجهول إلى ساحة الفردوس إلا وجه من وجوه هذه اللغة (أنظر الصورة رقم ٤).

٣ – العمل الفني الثالث الذي تشير إليه هذه الصورة هو بطبيعة الحال التمثال الساقط. ويبدو هذا هو العنصر الرئيسي بالنسبة للمستوى التمثيلي. وقد تم إنجاز هذا التمثال من طرف النحات العراقي خالد عزت سنة ٢٠٠٢. وليس هناك في هذا الإنجاز ما يشير إلى تميز في محتوياته الفنية يجعله في وضع مُغاير لما يتم إنجازه في عديد الأنظمة المرتكزة على السلطة المُشخصة وهي في نظرنا في خانة الأنظمة اللاحداثية أي هي تقليدية في جوهرها وتحديثية في ظاهرها.

٤ – العمل الرابع يتمثل في صورة المسجد. فرغم أسلوبه المعماري الذي يمكن أن يوحي بقدمه للعلاقة الوثيقة التي تشير إليها بعض أجزائه مثل القبة في شكلها وزخرفتها مع أمثلة من العمارة الفارسية، غير أن ذلك لا يمثل في الحقيقة إلا التمشي التقليدي الذي اتبعه مصممه المعماري محمد مكية. وكان اسمه أول الأمر جامع الجندي المجهول نسبة إلى اسم الساحة التي صممها المعماري رفعت الجادرجي قبل أن يتحول اسمه إلى جامع ١٤ تموز/ يوليو ١٩٥٨ في نفس الفترة إشارة إلى ثورة عبد الكريم قاسم. ثم عام ١٩٦٣ بعد الإنقلاب على عبد الكريم قاسم، أصبح اسمه جامع ١٤ رمضان نسبة الى تاريخ الإنقلاب الذي صادف يوم ١٤ رمضان، وأصبح الآن اسمه جامع ٩ نيسان، نسبة الى تاريخ سقوط التمثال يوم ٩ نيسان/ أبريل ٢٠٠٤. وكل هذه التغييرات لا تمس من شكل المسجد ومن محتوياته الفنية ولكنها تشير إلى تملكه من طرف السلطات المُتعاقبة على المكان لتحذف ما سبقها وتأخذ مكانها ويصبح أحد رموزها. وهذه ممارسات عرفت في عديد الحضارات القديمة شرقاً وغرباً وبقاؤها في وقتنا الحاضر يشير إلى أن فن السلطة عندنا ما زالت تشويه الأشكال التقليدية.

ولو نظرنا الآن إلى واقع العلاقة بين الفن والسلطة في المجال الغربي المعاصر، لوجدنا أن السلطة حتى وإنْ تسترت بالحداثة فهي غير قادرة عن الاستغناء عن الفن. ويمكن أن نربط المثال الأول الذي أدرجناه في بداية هذا البحث والذي كان فرنسياً بأمثلة أخرى من البلد نفسه على أن تكون متزامنة تقريباً مع الأمثلة العراقية. فقد تميز الربع الأخير من القرن العشرين بإنشاء جملة من المشاريع الفنية في مجال الفنون التشكيلية والمعمارية والعمرانية. ففي سبعينات القرن الماضي، وسم الرئيس جورج بومبيدو فترته الرئاسية بإنجازين شكلا حدثين معماريين وعمرانيين على الساحة الباريسية وهما: ١.

المركز الثقافي جورج بومبيدو والمعروف كذلك باسم الحي الذي أقيم فيه وهو بوبورغ و٢: تهيئة منطقة «لي هال» (Les Halles) وهي المنطقة التي كانت تحوي أسواق الجملة لمدينة باريس. أما الرئيس ميتران فقد حرص على إنجاز عدة مشاريع منها هرم اللوفر وأعمدة دانيال بوران (Daniel Buren) في ما يُسمى «القصر الملكي» (Palais Royal) والمكتبة الوطنية الجديدة التي تحمل إسمه.

ولن نقف بالتحليل عند كل هذه الأمثلة ونكتفي ببعض الملاحظات حول مركز بومبيدو. فيعتبر هذا المعلم إنجازاً عظيماً على المستوى الثقافي والسياحي له إشعاع محلي ووطني وعالمي. فأصبح ثالث معلم فرنسي يزوره السياح بعد متحف اللوفر وبرج إيفل، وقد فاق عدد زائريه سنة ٢٠٠٦ الستة ملايين والنصف. وتكمن أهمية هذا الإنجاز أولاً في أسلوبه المعماري الذي يتسم بالجرأة حيث بني بمواد معدنية في مجملها مع وضع كل قنوات السوائل والتسخين والأسلاك وفضاءات تنقل الزائرين أفقياً وعمودياً في خارج البناء مما أعطاه شكلاً شبَهه بعض النقاد بمصفاة البترول (صورة ٥).

ولا أعتقد أن مصمم هذا المعَلم المعماري الإيطالي رانزو بيانو (Renzo Piano) كان قادراً على هذه الجرأة الفنية لولا وضوح الرؤية لدى السلطة الفرنسية الممثلة في رئيسها بومبيدو وقناعتها أن الغاية المنشودة من هذا المشروع هو تأكيد دور الثقافة في حياة المجتمعات المعاصرة مع ضرورة انصهار هذه الثقافة في الفكر الحديث وما بعد الحديث مع التعبير على ذلك التوجه بلغة واضحة تنبني على مفهوم التقدم والقطيعة بدون التباس مع التقليد. وإنشاء هذا المركز المحتضن لممارسات فنية متعددة منها الفنون التشكيلية والسينما والموسيقى والتصميم أحسن دليل على انصهار هذا المعلم في الحداثة البُعدية شكلاً ومضموناً مع العلم أن قرار إنشائه على هذا الشكل لاقى معارضة قوية

لدى فئات متعددة من الشعب الفرنسي التي رأت فيه شكلاً دخيلاً لا يتناغم مع البناءات القديمة والتاريخية الموجودة حوله خاصة أن المنطقة التي شيد فيها تعد من أقدم أحياء العاصمة الفرنسية.

يبقى السؤال مطروحاً في تصنيف هذا الإنجاز: هل هو من فصيلة سلطة الفن أم هو من فصيلة فن السلطة. ونعتقد أن الجواب الصحيح في الإثنين. فقيمة هذا المعَلم تتمثل حتماً في لغته الشكيلية البالغة الجرأة والتي لولاها لكان المعَلم ذائباً في النسيج المعماري الفرنسي مع إمكانية قيامه بالوظائف المسندة إليه من وجود مكتبات وقاعات عرض وما إلى ذلك. ففي جانبه الفني يمكن القول بأن له سلطة فائقة. ولكنه كذلك يمثل شكلاً من أشكال فن السلطة باعتباره مُعبِّراً عن أفكار سياسية واضحة ولا لبس فيها، مُرتكزة على الفكر الحديث الذي حرر الفرد وجعل من الذاتية المبدأ الذي يرتكز عليه المجتمع الحديث ومنه تتأتى مشروعية السلطة.

الهوامش:

١ – أنظر مثلاً: الشرفي (عبد المجيد): الإسلام والحداثة، سلسلة موافقات، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٩٠ .

٢ – كمثال: لوفيفر (هنري)، ما الحداثة؟ ترجمة كاظم جهاد، بيروت، ١٩٨٣ .

٣ – أنظر مثلاً: سبيلا (محمد) الحداثة وما بعد الحداثة. دار توبقال للنشر، الدار البضاء، ٢٠٠٠ .

٤ – الشرفي (عبد المجيد): المرجع المذكور.

٥ – استقينا هذه المعلومات من مذكرة أعدها تحت إشرافنا سامي القليبي تحمل عنوان «مرجعيات جواد سليم في مراوحته بين النحث والتصوير انطلاقاً من نصب الحرية»، ونال عنها شهادة الماجستير في علوم وتقنيات الفنون بالمعهد العالي للفنون الجميلة بتونس، جامعة تونس، ٢٠٠٣.

٦ – من كتابات جواد سليم في مذكرات «تأملات روحي»، ص ١٨٨، ذكره سامي القليبي، المرجع المذكور، ص ٢٢ .

٧ – نشكر الأستاذ الأعرجي الذي يعد أطروحة دكتوراه تحت إشرافنا على مدنا بمجموعة من الصور وعديد المعلومات الفنية القيمة والتي اعتمدنا البعض منها في هذا البحث.

سمات الناقدُ والسُلْطَةُ

د. السيد صالح القماش

سمات الناقدُ والسُلْطَةُ

د. السيد صالح القماش

مقدمة

لقد بدأ الإنسان وجوده ورحلته في الحياة في عمليات متعددة من النقد والتحليل، منذ أن أدرك آدمُ أبو البشر عليه السلام أنه ما كان ينبغي أن يفعل ما أتى به بالهبوط لعالم المادة على كوكب الأرض، يقول الله تعالى بسم الله الرحمن الرحيم «وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الجَنَّةَ وَكُلاَ مِنْهَا رَغداً حَيْثُ شِئْتُمَا وَلاَ تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ (٣٥) فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِين(٣٦)» صدق الله العظيم[٢]. وما كان لقابيل وهابيل[٣] أن يفعل الأخ بأخيه شراً، ثم يقف ليفسر ويتعلم وينقد ويقوم سلوك طائر يتعلم منه. بسم الله الرحمن الرحيم «فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الخَاسِرِينَ (٣٠) فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَاباً يَبْحَثُ فِي الأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَى أَعَجَزْتُ

أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْءَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ(٣١)» صدق الله العظيم[٤]. كما عرفَ الإنسان البدائي النقد The Criticism عندما هبط من الكهف إلى الوادي يبحث عن قوت يومه، ويقاوم مظاهر الطبيعة القاسية والعنيفة عليه من رياح عاتية وأمطار قاسية وحرارة حارقة وظلام دامس، وأخذ يبحث ويتابع ويلاحظ، ويدقق في الظواهر الكونية المختلفة والمتعاقبة والمثيرة للتساؤل لديه، محاولاً اكتشاف كنهها. ومن هنا عَرفَ البدايات الأولى للنقد، وأصبحت لديه هواجسه وأفكاره وعلومه وكلامياته وشكلت أسلوب حياته والتي أوجدت أنظمة الحضارات Civilizations المختلفة والمتنوعة التي عرفها الإنسان فيما بعد، كالبدائية والفرعونية وحضارة مابين النهرين، والإغريقية والقبطية والإسلامية، والتي تشير إليها وتؤكدها رموز الفن وأشكاله وأساليبه وأنواعه واتجاهاته وأهدافه The art Symbols & Forms في كافة أنحاء الأرض في الأماكن ذات الحضارات الأصلية القديمة، هذا غير حضارة المادة.

وقد تعددت مفاهيم النقد عند العرب قديماً، فيقول الزمخشري في أساس البلاغة «نقد الدراهم، وانتقدها، إذا ميز جيدها من رديئها»[٥]. ويكمل الجوهري في الصحاح واللسان »وأخرج زائفها«[٦]. ولقد جاء حديث (لأبي الدرداء) «إن نقدتُ الناس نقدوكَ، وإن تركتهمْ تركوكْ، ومعنى نقدتهمْ عِبتهمْ». ومن ثم فإن النقد عامة والفني خاصة، ينبغي أن يكون موضوعياً قائماً بحجج منطقية وأسانيد علمية وفنية، منبعها العمل الإبداعي الفني ذاته.

● ويهدف البحث إلى:

– تعريف علم النقد ومفهومه.

– أثر دراسة الحضارات، ومناهج ونظريات النقد الفني، والسمات الثقافية والعلمية للناقد صاحب السُلْطَةُ.

- دور الثقافة البصرية وعلاقتها بالقدرة الإبداعية في الاستجابة للعمل الفني ونقده علمياً وجمالياً.
- التزامات الناقد السُلْطَةُ تجاه مجتمعه والفنانين.

● وترجع أهمية البحث إلى:

- أن دراسة الحضارات، ومناهج ونظريات النقد الفني، لها أثر بالغ في فكر وثقافة الناقد صاحب السُلْطَةُ النقدية.
- أن الثقافة البصرية المستمرة، والدائمة، والمختلفة المتنوعة لها علاقة مباشرة في استجابة، واستيعاب، وتكوين رؤية Vision عميقة، وواضحة للناقد الفني، وثقافة أسلوب نقده.
- على الناقد السُلْطَةُ أن يلتزم التزاماً مباشراً وأميناً تجاه مجتمعه وفنانيه.

● مصطلحات البحث:

الابتكارية	CREATIVITY
البيئة	THE ENVIRONMENT
التفاهم	COMMUNICATION
التعبير الجمالي	AESTHETIC EXPRESSION
الثقافة	CULTURAL
الحرية	FREEDOM
الفن والعلم	ART AND SCIENCE
المعرفة أو المعلومات	KNOWLEDGE
الإيقاع	RHYTHM
تاريخ الفنون	ART HISTORY
تصور	CONCEPTION
تقنية	TECHNOLOGY
سمات	THE CHARACTERISTICS
علم الاجتماع	SOCIOLOGY

تعريف علم النقد :

النقد The Criticism معناه كما جاء في المعجم الوجيز صـ٦٢٩ باب (نَقَدَ) أنه: فنُ تمييز الجيدُ من الردئ والصحيح من الفاسد، في العمل الفني، وهو إصدار

أحكام يزن بها الناقد ما تحقق وما لم يتحقق وكذلك هو علم لتشكيل السلوك الإنساني جمالياً aethetics، ومعرفياً Knowledges، عن طريق الفن art، ومجال ممارسة وتثقيف، لتنمية المفاهيم الجمالية، والفنية، وصقل الحساسية الجمالية، وتنمية المفاهيم الإدراكية المرتبطة بالإبداع والابتكار والاختراع، وتناول الجماليات كصدق المحتوى والمضمون والفكرة والدلالة والقيم البنائية والشكلية الابتكارية (جوهرية الاكتشاف) وكذلك أيديولوجية العمل الفني، والمعاصرة، والارتباط بالمشاعر والذكريات، والإدراك الحسي، والمعاني الكامنة، والخبرة المجردة والرمزية، وأخيراً الموضوعية. «إنه عملية استثمارية لتطوير المجتمعات الإنسانية وتقدمها حضارياً من خلال الارتقاء بذوق الإنسان ومستوى تذوقه»[٨]. وهو دعوة إلى الرؤية للذين لا يملكونها، حتى يروا قيماً جديدة ويحسوا بها، فيشاركوا المُتعة بالرؤية والتذوق، وبدونه تظل الحواس مغلقةً، ويظل اعتماد الإنسان على ما ورثه من طرق ومناهج وأساليب جمالية.

والنقد لا ينفصل عن التطور الفكري والاجتماعي والسياسي للمجتمع ووراءه حتماً خلفيةُ اجتماعية وعقائدية واقتصادية وتذوقية، كاكتساب لغة وشكل ورمز مهارة فلسفة تنمية الإحساس والمشاعر، وإثراء الخبرة الجمالية. ويقول جيروم ستولنيتز «إن إصدار حكم ما على العمل الذي يقوم به الفنان، وهو خطوة تتلو أخرى، لا تقل عنها أهمية (مرحلة التذوق) فلا يمكن للناقد الفني أن يصدر حكمه على عمل ما إلا بعد إدراكه وتذوقه»[٩]. كما يهدف الارتفاع بمستوى الصلة بين الفنان من ناحية، والمتذوق والمُبدع من ناحية أخرى، من خلال العمل الفني، وهو يساعد على الوضوح التام بينهما، والقضاء على الغموض الشكلي والفلسفي والتقني الذي قد يشوب العمل الفني.

ويخضع النقد لأساليب متنوعة كمداخل للوقوف على الأبعاد الكامنة داخل

الأشياء، أو الأبعاد الظاهرية، فيرى الفيلسوف الألماني (كانط Cant، ١٧٢٤-١٨٠٤م)[١٠] أنه يمثل ضرورة أولية Priori لدى الأفراد، فمن خلاله يُدرك الإنسان الانسجام (التوافق harmony- التآلف- الوحدة unity- التناسق Symmetry) بين الأشياء والعناصر وقوىً النفس البشرية المختلفة (التذكر remembrance الذاكرة البصرية التخيل، وهج الخيال الإنساني imagination-التصرف، القوانين والحلول التشكيلية management المفاضلة، أيهما يؤكد المعنى ويصل للهدف comparison).

هذا ويهتم النقد الفني بالبحث عن السلبيات والإيجابيات وبعمليات التقييم الدائم والمستمر لتحقيق الإبداع والتطور، والاكتشافات الجديدة وتغير النظرة للفن، ويُبنى على أسُس منطقية علمية تعتمد على تحليل العمل الفني لاستنباط مواصفات يرتضيها.

أولاً: الزمان والمكان والعصر الذي صدر عنه هذا العمل، ويمكن تطبيقها على كل الأعمال الفنية المماثلة والمعاصرة له. ثانياً: أسُس جمالية حسية (الجانب الحسي sensitirity) من خلال استجابة الفرد للمثيرات الجمالية كالإيقاع والتوازن، كما يتعامل النقد مع عنصرين هامين هما: الشكل form، والذي يرتبط بالنشاط الواعي الذي يختص بأسلوب الفن، والمضمون، الذي يرتبط بالتجربة الحسية الانفعالية والنفسية كالتوقف.

وترجع أهمية دراسة النقد الفني للناقد السُلْطَةُ كضرورة هامة، وذلك من خلال مجموعة ضرورات منها: الجمالية (استاطيقية aesthetics) وذلك عبر فهمه العميق للمعاني الجمالية والبصرية وما ترتبط بها من فلسفات من خلال تنمية قدرات التفكير البصري والعقلي، وكذلك التنمية الوجدانية للمكان والزمان بفهم رموزه وجمالياته مما يصل بالارتقاء بمظاهر الأشياء المادية التي توجد في

المجتمع. وأيضاً الفكرية الفلسفية وذلك لما يعطيه الفكر الفلسفي من قدرة ذات مدى أوسع على التصور والتخيل من خلال تنمية الفكر المتقارب والمتباعد في رؤية وإدراك الأشياء الظاهرة والخفية. وكذلك الثقافية المادية والمعنوية وذلك من أجل المحافظة على التراث والحضارة وقطع مسافات التخلف الحضاري. وهناك أيضاً الضرورة الاقتصادية وذلك لترقية مظاهر الأشياء والتي يستخدمها الإنسان ويراها في الحياة والتي ترتبط بالتجديد والتحديث. أما الاجتماعية فمن أجل توحيد المشاعر والأحاسيس بين الأفراد في المجتمعات المختلفة والمتعددة الأساليب (مجازياً)، أما السياسية فهي للتعريف بالمكان والزمان عن طريق الفن والغاية الحياتية منه للارتقاء بأنظمة التفاعلات البشرية من خلال إيجاد لغة مشتركة للتفاهم الدولي عن طريق الفن والجمال والتراث. والضرورة المستقبلية وهي لمواكبة التقدم الحضاري في كافة المجالات الإيجابية العالمية لتعريف الشعوب بنقاء الإنسان وأصالته، وأيضًا التبصير بشكل الحياة المستقبلية جمالياً، أما النفسية (السيكولوجية) فلتحقيق الاتزان الانفعالي لدى الإنسان العقائدية للمحافظة على رموز وأشكال المدارس الفنية والاتجاهات المختلفة وما يُستجد منها مع حالة التطور والتجديد والابتكار، ثم العقائدية وذلك لحفاظها أولاً: على أخلاقيات الناقد. وثانياً: لارتباطها بالعديد من الموضوعات التي تمس العقائد في الفن التشكيلي، وأخيراً الضرورة العالمية للنقد الفني وذلك من خلال دراسة أفكار الشعوب وخبراتها السابقة، وفهم أبعادها السياسية والثقافية والمثيولوجية.

- **أهمية دراسة الحضارات المختلفة والمتعددة، ومناهج ونظريات النقد الفني لدى الناقد السُلْطَة.**

لا يمكن أن يتحقق النقد في مجال الفنون عامة والفن التشكيلي خاصة، دون أن يُقدم الناقد الفني على دراسة علمية تاريخية فنية جمالية فلسفية مستفيضة،

ودون تحديد مكانة ذلك في ضوء ما جاءت به الحضارات من رصد للفنون، حيث لم يستدل على حضارة ما شيدها الإنسان إلا من خلال الآثار الفنية المختلفة المتنوعة التي خلفتها تفاعلات وتأثيرات الشعوب، وعبرت عن نبضها وأحلامها ومشاعرها وأفكارها وأسلوبها في بناء حياة أفضل.

ويُعرِّف الكاتب البريطاني (ألبرت أشفيتسر Albert Ahfitst) الحضارة، بأنها «نتاج عضوي لعدة قرون من نشاط القوى الروحية والاجتماعية لهما ومضمونها واستقصاءتها وقيمها ونبل أفكارها وقدرتها على إيجاد تقدم حقيقي»(١١) . كما يرى (جروفز ومور H. E. Moore, E. R. Groves) بأن الحضارة هي «مجموعة الآلات الذهنية والمادية التي يستخدمها جميع الأشخاص في كفاحهم لإشباع Satisfaction حاجات الحياة»(١٢).

ومن هنا نستطيع أن نقول إن فهم واستيعاب الحضارات، ورصيدها في الفنون المختلفة المتنوعة يساعد في إيضاح النقد، وفكر الناقد، وبُعد ثقافته التاريخية، كما يُمكن الناقد من تحديد أنماط وأساليب الاتصال الحضاري ورؤية المتغيرات المختلفة. ومن خلالها أيضاً يتم تحديد مستوى التقدم الإنساني، وأنظمة الفكر السائد الذي يكمن وراء تذوق واستيعاب الأعمال الفنية المختلفة والمتعددة الأساليب والاتجاهات ويعطي للناقد البعد المعرفي في طريقة نقدها وذلك إما بالتحليل analysis أو المقارنة the Comparison أو الدراسة الوصفية the Description والتاريخية والنقدية the Criticism. والتقدم الحضاري والفني قائم على النقد وسلامته، ودقته تحقق الخطوات الفعالة في الحضارة والمدنية، وعلى ذلك نقول إن الأساس الفعلي للناقد والنقد وتوافر المُثل والقيم والأخلاق، هي أهم دعائم الناقد السُلْطَةُ والحضارات أيضاً.

كما يجب على الناقد أن يتسم بخصائص ثقافية هامة أخرى، منها دراسة مناهج ونظريات النقد الفني، وهي تنقسم إلى العديد، منها: الموقف اللامنهجي the Nonmethodical، والذي يعتمد على الوجدان Affect من خلال المشاعر والذاتية حيث هما أساس تناول الجمال والقيم المتصلة به، كما أن هذا المنهج يعتمد على الحدس والذي هو أساس الإدراك الجمالي، وأساس الإبداع، والغوص في أعماق الفكرة الفنية والخروج بالجديد، كما أن الجمال يتجاوز النظرة العلمية المقننة وينبغي أن يتجاوز حدود العقل.

أما الموقف (المنهج) التأثري the Impressive View، والذي لا يُدرج الجمال تحت مفهوم العلم، أي البحث والدراسة حيث إن الإنسان يعجز عن فهم الجمال عقلياً، ويدرك الجمال ويشعر به ويصعب تقنينه وتفنيده، ويطلق الناقد العنان لخياله وانفعالاته، حيث من المتعذر الوصول إلى صيغة للجمال يقبلها العقل.

وهناك الموقف المنهجي the Methodical View، والذي يعتمد ويؤكد أن للتجربة دوراً في علم الجمال ونقده وتذوقه، وأن علم الجمال التجريبي يعارض علم الجمال الأعلى الميتافيزيقي the Metaphysis، وأن للقطاع الذهني أهمية في إدراك الجمال وتحديد الذوق.

أما المنهج الوصفي التحليلي the Analytical and Descriptive View فيؤكد دور البيئة النفسية (السيكولوجية) ومعرفة المتغيرات حيث لها تأثير مباشر على الإبداع الفني باختلاف فروعه وأنواعه، وأن الحكم على الأشياء بالجمال أو القبح أحكام قيمة فارغة لا معنى لها.

وعند تناولنا للمنهج الدجماطيقي النقدي the Critical Digmatic View ودوره حيث يضيف إلى الناقد بُعداً معرفياً آخر، حيث يؤكد أنه يوجد مثل عليا

للجمال والتذوق ثابتة وكاملة يحتذي بها، كما يوجد مبادئ أولية ثابتة للنقد الجمالي.

أما المنهج المعياري the Standard View، فيرى ضرورة وضع قواعد وقوانين للحكم على الجماليات، ولابد للناقد أن يتفهم تماماً كيفية تنفيذ الأفكار (فكرة اللوحة) أو بحث أبعادها الجمالية Aesthetics وضرورة الأخذ بأهمية فلسفة وطرق الأساليب في التعبير عن المكان والزمان والجنس (النوع) وأثر ذلك في إدراك وتذوق وفك أسرار العمل الفني.

كما يجب دراسة المنهج التكاملي the Integral View، والذي يرى أنه لا يمكن الحُكم على الأعمال الفنية من خلال منظور علمي غير متكامل، فوحدة العلوم هي التي تحدد عُمق الرؤية واتجاهها والغاية منها، كما أن لعلم النفس والاجتماع والأنثروبولوجيا وغير ذلك من العلوم إدراك الجمال وتذوقه.

أما « نظريات النقد »[١٣] فتكون مداخل أساسية ينبغي للناقد تناولها والوقوف عليها عند تطبيق نظرية ما من نظريات النقد الفني، فنجد منها ما يناقش ويؤكد أن البيئة[١٤] هي أساس للنقد الفني، وأخرى ترى أن «الإبداع الفني منظومة نقدية متكاملة تحقق الاتصال»[١٥]، وأخرى موقفية Contingency theory والتي ترى أن للعمليات البيولوجية والوراثية وبخاصة المتصلة بالقدرات العقلية لها دوراً في عملية النقد، وأن للإدراك والتأثير الفسيولوجي دوراً في عملية النقد ومقدار سلامته، وهناك أيضاً نظرية الاتزان النقدي والتي «تحقق القدرة والكفاءة النقدية بتحقق الاتزان والوجود العقلي والثقافة بشكل مبدع»[١٦]، ثم نظرية الطاقة، والتي تقوم على أساس أنظمة المستقبلات في عملية النقد. كما ينبغي وبشكل فعال أن يدرس الناقد العديد من النظريات الأخرى التي تؤكد إحداهما على أن

النقد يأتي من الفن وللفن، وأخرى تقول، إن التذوق والنقد هما الحياة، وأخرى تؤكد أن النقد محاكاة لأفعال، وأخيراً أخرى تؤكد أن الإنسان أساس النقد.

ويجب على الناقد صاحب السُلْطَةُ أن ينمي الفكر النقدي لديه عن طريق دراسة مكونات الطبيعة المختلفة، وعمل الزيارات الميدانية للمتاحف الفنية القومية والعالمية ودراسة وتحليل وتوصيف جميع مقتنياتها الإبداعية والعلمية والتاريخية وكذلك المعارض الخاصة والعامة والقومية والدولية وكذلك التي تخص المناسبات وأيضاً المعارض التي تهتم بتاريخ الفن، ثم الأماكن الخاصة بالتراث الفني الشعبي والانتصارات والهزائم والانتقال والتطور، وعمل المتابعات الثقافية والإعلامية عن كثب ودراسة فحواها.

- **الثقافة البصرية وعلاقتها بالقدرة الإبداعية في الاستجابة للعمل الفني ونقده علمياً وجمالياً.**

يرى (ليزلي هوايت Lesile Awnhite) وهو أحد علماء الأنثروبولوجيا، أن الثقافة البصرية «نظام لظاهرة تنتقل بيسر وسهولة بين الفئات الإنسانية، وتاريخ الثقافة ما هو إلا تاريخ الإنسان عبر آلاف السنين[١٧] كما يُعرف (بدني Bidney) وهو أيضاً من علماء الإنثربولوجيا، الثقافية البصرية بأنها «نتاج تفاعلات المجتمع من أفكار وسلوكيات وتفاعلات، وإن اكتساب الثقافة عملية معرفية، والإنسان مكتسب دائم للتثقيف بحكم اكتسابه للمدركات والمعلومات والخبرات خلال رحلته الحياتية»[١٨] . ويقول الباحث الأمريكي (روبرت مولر Robert E. Mueller) «الفنون تسجل الثقافة تسجيلاً لا يقل دقة عن التسجيل العلمي»[١٩].

أما الثقافة البصرية فلها علاقة هامة في القدرة على الاستجابة للعمل الفني ونقده علمياً وجمالياً وذلك من خلال استناد الناقد والنقد الفني إلى أُسُس موضوعية، بعضها ثقافية، وبعضها ثقافة بصرية، ولا يمكن اكتمال الرؤية النقدية إذا اختلت الثقافة في محتوياتها، حيث لا ينعزل كلاهما عن المجتمع، والمجتمع المرئي، ومن ثم لا تنعزل الثقافة بأنواعها والتي تُعد وعاء يشمل كافة تفاعلات المجتمع ومكوناته الفعلية.

والناقد التشكيلي الجاد لا يتخلى عن رؤية ومتابعة التُراث العام أو الخاص بشكل ممعن مما يجعله على أرضية ثقافية تاريخية تكون هي المُنطلق الأساسي في إصدار أحكامه النقدية، ومن هنا لابد وأن يفهم ويهضم التطور التاريخي في الأفكار والأساليب الفنية والعلمية وكذلك الخصائص الذهنية والممارسات العملية والسلوك الاجتماعي مما يُسهم في موثوقية ما يجئ به الناقد من تحليلات ودراسات وقراءات فنية تؤكد سيطرته وسُلْطَتهُ على أدواته النقدية. ومن الأهمية المطلقة أن يكون الناقد، متفهماً لفلسفة المجتمعات وأفكارهم، باحثاً عن القيم والصفات الخُلُقية ويستند في أحياناً كثيرة على قيم الفكر والسلوك بأنواعه المختلفة والمتباينة.

ومن هنا يصبح للناقد صاحب السلطة القدرة على الإحساس بجوهر المدركات والأشياء، أو القضايا الجمالية بشكل يتصف بالرقي الثقافي والتحضر العلمي الموثوقي وبقاء القيم الأصلية في عالم أصبح فيه الغزو الثقافي بكافة أبعاده حقيقة قائمة، مما يؤكد احتياجنا إلى تزويد الإنسان بحيثيات تعضد موقفه من قضايا العالم الفنية والإنسانية والتاريخية والسياسية، كما تؤكد الثقافة البصرية للناقد المحترف عن الكشف عن المبدعين والمبتكرين من خلال الوقوف على مستوى تذوقهم الفني وأدائهم التقني الذي يعتبر في كثير من

الأحيان وسيلة لربط العالم بتلك اللغة العالمية (الفن) للتفاهم والتفاعل الإنساني القائم على احترام وحفظ فنون وثقافات الشعوب والمحافظة على أصالتها وترسيخ لقيمها الفنية المتوارثة والمتتابعة.

● التزامات الناقد السُلْطَةُ تجاه مجتمعه والفنانين.

يقول: أروين أدمان أستاذ علم الجمال الأمريكي «من سمات الناقد المحترف (السُلْطَةُ). الذكاء (القوة المحركة) الذي ينمي مقاييس النقد لديه، الذي هو اختبار تأملي لمدى فاعلية وسائله الخاصة في السيطرة على الطبيعة الإنسانية»[٢٠]. كما يعرفه فولتير بأنه «فنان لديه كثير من العلم والذوق ولا يعرف الحسد، أو تعرف الآراء المسبقة السبيل إلى نفسه»[٢١]. هذا معناه أن العقلية الناقدة صاحب يدرس ويقارن ويحلل قبل اتخاذ القرار، فهو ليس شخصاً سلبياً إتكالياً، يأخذ ذوقه مما هو شائع، وإنما يستقي ذوقه مما هو مقنع، أي الذي يتجاوب إحساسه معه ولكن مثل هذا القرار يحتاج إلى أرضية ثقافية فيها إلمام بالأذواق الأخرى، وتلك الأذواق مرتبطة بأنماط حضارية لها تاريخ. وهذا ما تؤكده أيضاً المؤلفات العربية القديمة من أن الناقد المحترف لابد أن يكون «على بصيرة وعلم وخبرة بما يتناولهُ، يضاف إلى ذلك الملكة الفطرية على النقد وأن يكون موهوباً فيها، إلى جانب تميزه بالحساسية والذكاء»[٢٢]. وقادراً على التمييز، وعلى درجة عالية من الثقافات المختلفة باحثاً عن جذور الظواهر ودراسة أبعادها، التي قد تغيب عن الإنسان العادي (المتلقي في الفنون، القارئ في الأدب) ويكتسب الناقد ملكة النقد بالممارسة والتذوق والمقارنة والمفاضلة وفقاً لأحكام منطقية وتستند إلى حقائق منها الحقائق الكونية والتاريخية والفنية وعلى ذلك يجب على الناقد السُلْطَةُ أن يلتزم بعدة أُسُس تدخل في بنيانه النقدي الإنساني وهي:

١ – عدم التحيز لمذهب أو اتجاه أو مدرسة فنية معينة دون غيرها بحُكم الانتماء

أو التشيع أو التفضل لذلك الاتجاه دون غيره بحكم التعليم أو النشأة أو المجال الذي يحيا فيه. وكذلك النزعة الاجتماعية أو السياسية، أو الرغبة في إرضاء الجمهور والميل الخاص، أو إحياء دوافع دينية أو عرقية أو رغبات كامنة من قبل.

٢ – دراسة كل المتغيرات طويلة الأمد، والسريعة، والطارئة، والقضايا المعاصرة، والتي تجعل الناقد– الإنسان– دائماً في بحثه عن الجديد، وبخاصة ما أتى به الفكر الحديث وما يأتي به الفكر المعاصر، من آراء، واتجاهات، وتصورات، وانقلابات في علوم النفس والإنسان تجعل عملية النقد غير واضحة أو نقية أو تتصف بالموضوعية.

٣ – التعرف والكشف عن التغير التكنولوجي[٢٣] (الخامات والأداء) وذلك لما يظهر في كل يوم من تقنيات جديدة تغير كثيراً من مفاهيم الرؤية، فيختلف الإنسان في أحكامه لتفوق الآلة على الإنسان في إبداعه وتنصهر تدريجياً براعة الإنسان في إبداعه الفني.

٤ – عدم التأثر من المؤثرات والتأثيرات الخارجية وبخاصة وسائل الإعلام المختلفة [٢٤] لما قد يصحبها من تحيزات أو انتقام أو دوافع شخصية مشينة.

٥ – عدم التأثر بالاتجاهات والعادات والطرق القديمة التي تقيد حركة «الناقد الفني»[٢٥] الإنسان.

٦ – الفصل في أحيان كثيرة بين الاتجاهات العالمية وسيطرتها على الاتجاهات الأصلية والمُقيمة، مع الأخذ في الاعتبار اختلاف العقيدة والمجتمع والاقتصاد والمعطيات الثقافية وكمية الحرية المتاحة من عدمه.

٧ – عدم انقطاع الصلة بين الماضي والحاضر حيث يبدو المستقبل موقوتاً.

٨ – التفهم التام والمعرفة الدقيقة لتحركات البشر ومفاهيمهم خلال المجتمعات.

٩ – التعليم والثقافات المتعددة وتأثيرها على الوعي الثقافي.

١٠– أن يبتعد عن أنظمة الثقافة الشائعة ويتحرر بحدود.

١١– البُعد عن اللاموضوعية.

١٢– البُعد عن الانقياد لآراء الآخرين دون تفكير.

١٣– التعالي على تصفية الحسابات الشخصية والجماعية والانتقام والتهديد والمبالغة في التجاهل.

إن النقد الفني عملية ديناميكية متجددة ومستمرة وذاتية، وترتبط بالإنسان والمجتمعات الإنسانية ويخضع لتطور المنظومة العقلية والقدرات الإبداعية منذ نشأته إلى عصرنا الحاضر والمستقبل القادم.

- **النتائج:**

١ – إن النقد والتحليل والمقارنة مع الإنسان منذ أن خُلِقَ آدم عليه السلام.

٢ – إن للبيئة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي يعيشها الناقد دورها الفعال في جعله سُلطة ذات إنسانية وبصيرة وحس وعدل متوازن معتدل.

٣ – دراسة الاكتشافات العلمية، وتاريخ الحضارات والفنون والعلوم الإنسانية وقوانين الظواهر الطبيعية بشكل واع ومتعمق، يؤدي إلى ناقد سُلطة يستطيع أن يوجه مسار الحركة التشكيلية بوعي كامل لمقتضيات الفنون وتطورها ونموها.

٤ – التعرف على التقنيات والأدوات والخامات الفنية القديمة والحديثة والمستخدمة حصريًا، تجعل الناقد السُلْطَةُ متفهماً تمامًا لطرق وأدوات وخامات وأساليب الفنانين التشكيليين، وكأنه يرى الفنانين أثناء عملهم مما يجعل أحكامه النقدية مرتبطة تماماً بالمنتج الفني.

• التوصيات:

١ – التأكيد أن مهنة الناقد التشكيلي السُلْطَةُ لها وزنها ودورها، وقدرها المادي والأدبي في المجتمعات العربية.

٢ – إنشاء أقسام علمية دراسية في بعض المؤسسات العلمية ذات السمعة العريقة، في فنون واتجاهات ونظريات النقد التشكيلي بشكل علمي واعي صادق، يقوم بالتدريس فيه نخبة من النقاد الذين يمتلكون الفكر والثقافة والعلم، وكذلك القدرة على النقد والتحليل، ويتصفون بصفات شخصية وأخلاقية متميزة.

٣ – العمل على الربط بين الناقد التشكيلي والفنان المُبدع، والمتذوق (المجتمع)، بحيث ينصهرا في بوتقة فنية وإنسانية وثقافية واحدة وألا يتعالى الناقد السُلطة على الفن والفنانين والسواد الأعظم من المجتمع، فالفن والنقد وجهان لعملة واحدة، ولتكن ثقافة الفن التشكيلي.

المراجع والهوامش:

١– السُلْطَةُ التَسَلُطُ والسَيطَرَةُ والتحكُمُ، باب (سَلْطَنَ) المُعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، مصر ص ٣١٨.

٢– القرآن الكريم: سورة البقرة، الآية ٣٥، ٣٦، الجزء الأول، مدنية، ص ٦ .

٣– هابيل: إبيل، بن آدم راع ضحى بأفضل مواشيه (سفر التكوين ٤٢٤) عن: (أندرو بارو: بلاد آشور نينوي وبابل، ترجمة وتعليق د. عيسى سلمان وسليم التكريتي، دار الرشيد، الجمهورية العراقية، ١٩٨٠، ٣٣١).

٤– القرآن الكريم: سورة المائدة، الآية ٣٠، ٣١، الجزء السادس، مدينة، ص ١١٢.

٥– الزمخشري: أساس البلاغة، دار الكتب، القاهرة، ١٩٣٢م.

٦– الجوهري: الصحاح واللسان، القاهرة، د.ت. عن: (د. يوسف غراب: مدخل إلى التذوق الفني، دار أسامة للنشر والتوزيع، الرياض، ١٩٩١، ص ١١٥).

٧– أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب، دار النهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د.ت، ص ٣– ٥ .

٨ – د. يوسف غراب: مدخل إلى التذوق الفني، دار أسامة للنشر والتوزيع، الرياض، ١٩٩١م، ص ٦٦ .

٩– جيروم ستولنيتز: النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة: د. فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، ١٩٨١م.

١٠ – عمانوئيل كانط: صاحب الفلسفة النقدية، وذلك لعنايتها بنقد المعرفة وبالبحث في شروطها الأولية السابقة على التجربة، عن: (د. أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال »أعلامها ومذاهبها«، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص ١٢٦).

١١ – ألبرت أشفيتسر: فلسفة الحضارة، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، د.ت، صـ١٢.

١٢– Groves, E. R. & Moore, H. E: An introduction to sociology, New York, Longman, 1941

عن: (مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني، منشورات جماعة علم النفس التكاملي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٦، ص٣).

١٣– معنى النظرية – تطلق على عدد من الأفكار المترابطة التي تعني شيئًا في النقد والتذوق والحياة تعارف عليه الإنسان وألفه وأصبح يشكل جزءًا من سلوكياته في الحياة وفي تناوله

للمدركات الجمالية، وهناك أيضًا نظريات متعارف عليها وجدت من خلال تعامل الأمم والشعوب وهي المفاهيم والأفكار والسادة حول قضية ما وهي لا تتصف بالنظرية العملية.

وهناك عدة عناصر للنظرية:

١- المفردات VOCABULARY وهي العناصر في العمل الفني.

٢- العبارات SENTENCES وهي العناصر المترابطة التي تُكون فكرة.

٣- القواعد RULES وهي أساس التكوين أو التصميم، وهي أساس التوافق والانسجام (الهارموني).

٤- النص (المتن) TEXT التكوين أو البناء الفني.

١٤- النظريات البيئية: «ويقصد بها البيئة المادية المحيطة بالناقد السُلْطَةُ، حيث أن أي منظومة SYSTEM فنية إبداعية أساسها يتكون من الحقول الثقافية والتقنية والسياسية والنظامية والسكانية والاجتماعية والاقتصادية، وتشمل الإطار الاقتصادي الذي يتم من خلاله تناول الأعمال الفنية بالنقد» عن:

Kats and Rosenzweig: Organizaton and Management: a System Approach, MC .(133-Graw Hill NY, 1978, pp, 131

حيث ترى النظرية أن النقد الجيد يحقق اتصالاً جيدًا.

١٥- Daniel Katz & Kahn. "The Social Psychology of Organizing" 2nd ed. (New .(York: John Wiley 1978 pp 23- 30

١٦- Piagot. J. (1952) The Origins of Intelligence. New York International Universities .Press

١٧ - نبيل الحسيني: منابع الرؤية الفنية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢م، ص ٥٣ - ٥٤.

١٨ - المرجع السابق، ص ٥٣ - ٥٤ .

١٩ - روبرت مولر Robert E. Mueller: الابتكارية، ترجمة: حسن حسين فهمي، دار المعرفة بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة- نيويورك مارس ١٩٦٦م، صـ١٢٥، (جزء الفن ضد العلم).

٢٠ - أروين أدمان: الفنون والإنسان، مقدمة موجزة لعلم الجمال، ترجمة: مصطفى حبيب، تقديم: د. ماهر شفيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجموعات أمهات الكتب، ٢٠٠١م، ص١٥٧- ١٥٨.

٢١- د. مصطفى يحيّ: التذوق الفني والسينما، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٠م، ص ٢٣.

٢٢- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، مطبعة عيسى البابي الحلبي، بمصر، د.ت

٢٣- العلوم الصناعية والكيميائية من خامات وأدوات وطرق استخدام ومؤثرات ظاهرة وباطنة.

٢٤- الصحافة المقروءة والمرئية من جرائد ومجلات، التليفزيون- الإذاعة- والإنترنت.

٢٥ - جاء تعريف الناقد الفني: مَنْ يُقَوِمْ العَمل الفَنيَّ، المُعجم الوجيز، ص ٦٢٩، مرجع سبق ذكره.

«الفن المعاصر» وسلطة المصطلح

د. سامي بن عامر

«الفن المعاصر» وسلطة المصطلح

د. سامي بن عامر

إن لكل مصطلح مجاله ومضامينه وأبعاد معرفته، ولا يمكن اعتماد أي مصطلح بعيداً عن المنظومة الفكرية المنتمية للفضاء الزمني والمكاني الذي يولد فيه. نتناول من هذا المنطلق دراسة ما يُطلق عليه بـ «الفن المعاصر» والذي أصبح معتمداً اليوم في جل المعارض الدولية الكبرى في الدول الغربية بالخصوص. ويُقصد عموماً بـ «الفن المعاصر» من خلال معاينتنا لما تحتويه هذه المعارض، أنواع الفنون التي تهتم بالوسائط الجديدة كفن الفيديو والفوتوغرافيا والأشكال المنفجرة والتنصيبات... ولعل الأمر أصبح مُشابهاً في البلدان العربية. إذ نشهد في بلادنا التونسية مثلاً خلال سنوات أربع خلت، مبادرات من قبل معهد التعاون الثقافي الفرنسي تتمثل في معارض اندرجت تحت عنوان، «الفن المعاصر»، واقتصرت على هذه الأنواع الفنية نفسها. كما نلاحظ التحول المفاجئ الذي عرفته خلال هذه السنوات إدارة بينالي الشارقة والتي اختارت «الفن المعاصر» كمرجع أساسي لها.

نتساءل في مداخلتنا هذه:

أولاً، عن جذور معنى «الفن المعاصر» لنستعرض في هذا الإطار علاقته المباشرة بحركات الطلائع الفنية التي ظهرت في منتصف القرن العشرين في الغرب وبالتحديد في الولايات المتحدة الأمريكية والتي استطاعت أن تفرض نظرة جديدة في الفن رسمت بها حدا فاصلا مع فكر الفن الحديث.

ثانياً، عن مدى شرعية هذا المصطلح اليوم، وهو الذي يقصد به نمط فني خاضع لرؤية جمالية سابقة، محددة زماناً ومكاناً، اكتسبت اليوم طابعاً رسمياً وسلطة فاعلة، لتصبح مرجعاً لتقييم العمل الفني ومقياساً للفن المتجدد عموماً.

أليست المعاصرة في معناها اللغوي، ما يتزامن مع الحاضر بكل اختلافاته وتوجهاته المتنوعة؟ ألا يمثل ذلك إقصاء للفن في مفهومه الواسع كفضاء رحب للمكان ؟ ألا يمثل ذلك أساس الأزمة التي نعيشها اليوم، أزمة قيم ومصطلح. أزمة انفراد بالمعنى وفرض سلطة المصطلح، خدمة لمصالح قد تخدم مشروع المجتمع المعولم؟

«الفن المعاصر» وجذوره

تعود جذور العبارة إلى منتصف القرن العشرين وبالتحديد إلى الطلائع الفنية التي ظهرت في أرجاء العالم الغربي وخصوصاً في الولايات المتحدة الأمريكية، والتي أعلنت عن فن تضمن طرحاً مُنتمياً لمرجعيات مفاهيمية مغايرة لما أرسته الحداثة في هذا المجال. فأعادت النظر في وضع العمل الفني وفي علاقته بمسألة التعبير والأبعاد الروحية والمهارات اليدوية وفي ديمومته.

نستحضر في هذا الإطار الأمثلة التالية:

فـ «الرسم» مثلاً بالنسبة لفناني «البوب آرت» تحويل وجهة الأماكن

البصرية المتعلقة بالمجتمع الاستهلاكي، كالصور الإشهارية. وهو الواقع نفسه. فعملوا جاهدين على التحرر من الأحاسيس الذاتية ومن الفعل اليدوي. لذلك فضل «وارهول» تقنية السريغرافيا.

ولنصغي إلى «ايف كلان» المنتمي إلى الواقعية الجديدة الفرنسية، وهو يتحدث عن الطريقة التي توخاها لإنجاز ما أسماه «أقيسة الجسم البشري للفترة الزرقاء» Anthropométries de l'époque bleue: «من ناحيتي، لا أحاول البتة تلويث جسدي. بل عكس ذلك، إنني ارتدي أفخر ثيابي وألبس قفازي البيض، وليس لي نية بأن ألطخ يدي بالألوان.»

أما رواد الفن الاختصاري، فقد أعلنوا أيضاً عن تخلصهم من الأبعاد المادية والذاتية للعمل الفني، للخوض فيه كمجال فكري بحت.

كما وجد الفن المفاهيمي عند «جوزيف كوزيت» Joseph Kosuth ، التنظير الأكثر راديكالية. فاقترح تجاوز الفن نفسه من خلال دراسته المنطقية.

ولم يكتف الفن المعاصر في منتصف القرن العشرين بهذا الرفض لمادية العمل الفني ولذاتية الفنان، ليقبله كفكر صرف، بل عمل على إرساء تصور جديد لفن رفض التقديس الأعمى للأثر الفني الدائم، فأصبح يتمثل في شكل عروض وتظاهرات عابرة، اشتركت فيها الفنون البصرية كالموسيقي والمسرح والفيديو.

وقد قادنا أيضاً هذا الرفض لمفهوم الأثر الفني الدائم إلى ظهور«الفن الجسدي» و«فن الهابننج» وهو تعبير مسرحي يفعل فيه الفنان جسده.

وفي إطار تصور جديد لهذا الفن العابر والزائل، ظهر «فن الأرض» عبر التدخل في المواقع الطبيعية. فدخل الاجتراف الطبيعي ضمن منهج العمل.

أما الواقعية الجديدة الفرنسية فقد اهتمت أساساً بالمحيط الصناعي. لقد بين الناقد «راستاني» أن هذه الممارسات الفنية المختلفة، تلتقي كلها حول مسألة موحدة. وهي شبيهة بالمعاينة أو بالرؤيا السوسيولوجية للواقع. فاهتموا بتجميع وتوثيق أجزاء ومقتطعات من هذا الواقع، معيرين قيمة بالغة للأشياء objets التي تحيط بنا في حياتنا اليومية. من بين هؤلاء الفنانين: فنانو الملصقات، les affichistes، مثل « جاك دا لافيلاقلي»، و«هانس دوفران»، اللذان وظفا بقايا الملصقات الدعائية، أو «دانيال سبواري» الذي جمع أواني وأشياء معهودة مختلفة في ما أسماه «اللوحات الفخ»، أو «أرمان» الذي اشتهر بتراكماته، أو «مرسيال رايس» الذي قدم ملصقات وتجميعات الأغراض البلاستيكية.

من خلال كل هذه الأمثلة المقدمة، يكشف «الفن المعاصر» مؤكداً في منتصف القرن العشرين تخليه عن قيم الحداثة وسعيه إلى مقاومتها بالتحرر من الأحاسيس الذاتية ومن الفعل اليدوي وبالتركيز على الجانب الفكري الصرف للفن وبالإقرار بطابعه العابر وبعلاقته المباشرة بالحياة اليومية. ولعل هذا يحيلنا إلى توجهات الدادائية في سنوات القرن العشرين والتي أعلنت مجابهة كل ظاهرة فنية سابقة.

«الفن المعاصر»، نمط جمالي

في تفحصنا لما يقدم اليوم تحت عنوان «الفن المعاصر» في المعارض الكبرى الدولية خصوصاً في «دوكومانتا» وفي «بينالي فينيز»، اللذين يمثلان مرجعا أساسياً لتحديد القيمة للفنانين، نكتشف علاقته المباشرة بهذا التمشي

الذي استعرضناه والذي شمل طلائع منتصف القرن العشرين في الغرب. إذ نتبين التراجع الواضح في هذه المعارض لكل الأنواع الفنية التقليدية كالرسم المسندي والنحت والرسم الخطي والحفر، مقابل ما تحتويه من حضور مكثف للتنصيبات والارتجاليات والفيديو والفوتوغرافيا والتعبير الجسدي وأنواع فنية معاصرة أخرى كفن الطبخ والأشرطة الوثائقية.

ولعل خير شاهد على هذا التخلي على الأنواع الفنية التقليدية ما تفصح عنه التنصيبة التي قدمها الفنان الإيراني «كوهراه فايزدجو» في «دوكومانتا ١١» بعنوان « لفات رسوم – لفات رسوم خطية» والتي عرضت لأهميتها في مدخل المتحف الرئيسي Fridericinum. فهذه الرسوم التي أخذت شكل لفات قديمة وأفضت إلى تنصيبة توزعت على فضاء القاعة، تتضمن موقفا يهدف إلى إعادة النظر في المساحة المسطحة كفضاء للتصوير، وتقترح في الآونة نفسها البديل لها.

وأكثر من ذلك، قدمت الكثير من الأعمال المعروضة في «دوكمنتا»، في شكل ملفات وثائقية وحوارات عادية، وتطرقت من خلال موقف مدين ورافض إلى قضايا سياسية واجتماعية متعددة، مما يؤكد فعلا تعلق «دوكمنتا» بفكرة اللافن التي كرستها الدادائية كما تؤكد أيضا تشبثها بمبدأ الاندماج اللامشروط في الواقع المعيشي والتخلي نهائيا عما يعرف بالأسس الجمالية والتشكيلية المتفق عليها. وفي هذا الإطار نذكر الشريط الوثائقي لمجموعة « Multiplicité »، المندد بواقعة الباخرة التي غرقت سنة ١٩٩٦ وهي حاملة للمئات من المتخفيين وهم في طريقهم إلى إيطاليا.

وليس من الغريب أن يصبح الفنان الأمريكي المعاصر «جاف كونس» Jeff

Koons» – الذي اختزل «مارسال دو شان» وسار على نهج «وارهول» وغيره من فناني طلائع الفن المعاصر الذين نشطوا في منتصف القرن العشرين– أول الفنانين المتصدرين على قائمة مبيعات «كريستيس» في المزاد العلني بلندن. يصدر «جاف كونس» أفكاراً، لتتحول بعد ذلك إلى أعمال فنية بعد أن يتم انجازها من طرف مجموعة من المنفذين. ميزتها، توظيف ما يخلفه المجتمع الاستهلاكي من أغراض رخيصة.

بعد أن اشتغل طويلاً في Wall Street، انطلق «جاف كون» في الفن عارفا شديد المعرفة بأسرار سوق الفن وبتعرجاته. فأرانبه المنفوخة التي صنعها من معدن «الإينوكس» ١٩٨٦، ونفاخاته التي أخذت شكل كلاب، يعرفها اليوم كبار مجمعي الأعمال الفنية. ولعل ما حقق شهرته في الأوساط العريضة، ما أنجزه من أعمال مثيرة مع زوجته الممثلة الإباحية «اليونا انا ستالار» Ilona Anna Staller والملقبة بـ«سيكسيولينا» Cicciolina » .

وما يلفت انتباهنا، أن هذا النمط من الفن أصبح في بعض الدول الغربية، فرنسا مثلاً، الفن الرسمي الممثل للدولة. إذ أصبح مقياسا لتقويم العمل الفني ومنطلقا للحكم عليه. سواء في مجال اختيار مقتنيات الدولة أو في مجال التدريس. وخير مثال على ذلك مركز الفنون المعاصرة الذي تم إنجازه في المدينة الفرنسية «ليل» والذي يستقطب فقط الفنانين الشبان المهتمين بالفنون المعاصرة والمستخدمة للتكنولوجيات الحديثة. وقد أثار هذا الانحياز للفن المعاصر من قبل الدولة الفرنسية غضب عديد الفنانين. ففي دليل صالون المستقلين لسنة ١٩٩٩ هاجم رئيس هذا الصالون «جان موناراي» Jean Monneret، التعريف المقدم للفن المعاصر بعد أن نقد طويلا السياسة المتعلقة بتنظيم تدريس الفنون التشكيلية وبتحديد اختيارات مقتنيات الدولة من الأعمال الفنية (ص٥١).

كتب: "إن الدولة تريد أن تقنع الجمهور بأن ثمة فناً واحداً جديراً بالعناية، ما يسمى بـ«الفن المعاصر» يعني فن الدولة. وكأن التنصيبة والبارفورمونس أو الفن الأمي...أصبح بالنسبة لهم الامتداد التاريخي المباشر واللامنازع لتقاليد الفن."

ونحن في تونس نلمس أيضاً هذا الانحياز للدولة الفرنسية من خلال المعارض التي تنظمها في بلادنا تحت عنوان «الفن المعاصر». ففي إطار برنامج أنتجه بإذاعة تونس الثقافية وجهت سؤالاً إلى "سيمون جامي" وهو كوميسار المعرض الذي نظمه معهد التعاون الفرنسي في قصر خير الدين متحف مدينة تونس(١). وتعلق السؤال بأسباب تراجع الأصناف الفنية التقليدية في المعرض المذكور. يجيب «سيمون جامي»:

«إن الأشياء الجديدة التي لم نشاهدها سابقاً، هي التي تسمى معاصرة. من بين هذه الفنون مثلاً التنصيبة والفيديو. إن التكنولوجيا الحديثة، تعطي الفنان إمكانيات متعددة وجديدة. وأنا بصفتي كوميساراً لمعارض الفنون المعاصرة، أعمل على تفعيل هذه التكنولوجيات في المعارض التي أنظمها.»

كل هذه الأمثلة وغيرها، تبرز جلياً أن مفهوم «الفن المعاصر» يُفهم اليوم على كونه نمطاً جمالياً استمد جذوره من حركات الطلائع الغربية في منتصف القرن العشرين واكتسب شرعيته وطابعه الرسمي من المؤسسات الحكومية والتجارية.

لكن هل يمكن لهذا النمط الفني الجمالي الذي قطع علاقته كلياً مع الفن الحديث، أن يحتكر صفة المعاصرة باختلاف وتغير الأزمنة والأماكن المُنتمي

إليها؟ أليست المعاصرة تحديداً وبداية مفهوماً تاريخياً. وما هو معاصر هو الذي يتزامن مع الموضوع. بمعنى أن الفن المعاصر عموماً وبالأساس هو الفن الذي يُنجز اليوم نسبة لزمن المتكلم الحي؟

ألا يمثل ذلك إقصاء للفن في مفهومه الواسع كفضاء رحب للمكان؟ ألا يجرنا هذا التمشي إذا إلى طريق مسدود؟

يقول Fabrice Thuriot في هذا الصدد: «والحال أنه لو قبلنا بأن مفهوم الفن يدمج قسراً وضماً فكرة الجمالية والتفكير حول المحيط وحول العالم، وأن عبارة معاصر يقصد بديهياً من خلالها الحاضر والحي والمنتمي إلى العصر، ندرك حينئذ تضليل هذا التملك لعبارة «فن معاصر» من قبل الفن المفاهيمي خصوصاً. إن كل الأصناف تتعايش في الفنون التشكيلية، مما يمنعنا طبعاً من إصدار صفة المعاصرة على صنف فني دون آخر، إلا إن حصل ذلك غصباً كما هو الحال في راهننا».

ومن هذا المنطلق أيضاً نتفهم بعض المواقف التي نطلع عليها في الإنترنات مثل اللائحة التي تضم مجموعة عريضة من الفنانين والتي نقرأ فيها: « نحن الفنانين التشكيليين (رسامون نحاتون تشكيليون متخصصون في التنصيبات في الفيديو أو في الفن الرقمي والواب تشكيليون مؤلفون أو تشكيليون مبدعون) يجب علينا إعادة تملك الفن المعاصر في تعبيره الحقيقي، كفن حي وحالي والذي يجمع كل الإبداعات المعاصرة بكل أشكالها واختلافاتها الفنية وفي حركتها، يعني في تدفقها»[٢].

بات من الصعب اليوم على الرسام مثلاً أن يواصل مسيرته في الكشف عما تفرزه ريشته من إمكانات تعبيرية وذهنية وجمالية.

ولنا دراية بكثير من الفنانين الرسامين الأصدقاء الذين أجبروا قسراً على التخلي عن ممارسة الرسم لينصهروا في مشاريع فنية تتلاءم مع ما تفرضه سلطة «الفن المعاصر».

فالرسام التونسي نور الدين الهاني مثلاً تخلى عن الرسم بالفرشاة ليقبع أمام آلة الحاسوب مستمتعاً بما يغيره في صوره الرقمية التي يلتقطها في محيطه انطلاقا مما تمكنه هذه الآلة من إمكانات تكنولوجية مختلفة. يقول: «إنني لم أعد قادراً على الرسم بالفرشاة بسبب تراكم الرسوم في بيتي. فالاهتمام بالرسم تقلص. لذلك اخترت هذه الطريقة لأنها على الأقل تضمن لي فرصة المتعة والتخاطب مع الآخر عن طريق الانترنات»

أما «ريشار كونت»، الرسام الفرنسي، فقد تخلى هو أيضاً عن الرسم ليهتم بزراعة «التفاح الداعر» في حقل فارساي والذي رسم عليها باستعمال المرسام وتأثير أشعة الشمس، صوراً لأجسام أنثوية عارية. يقول: « لقد مكنني هذا الانجاز من جعل العمل الفني في خضم الحركة الاقتصادية.»

ألم يصبح الفن المعاصر الذي انبنى على أسس الدادائية التي دعت إلى رفض كل تعريف محنط للفن والى مبدأ تعددية معناه، يمثل نظاماً جديداً مُغلقاً واتباعية جديدة وسلطة لذائقة جديدة تبحث أن تصبح كونية؟

ويبدو أن «مارسال دي شان» الذي ظهر كفنان مبدع وناقد، أصبح مثالاً شكلانياً ورمزاً لفن جديد رسمي.

«الفن المعاصر» وأبعاده الإيديولوجية

مواكبة النسق السريع للمجتمع الصناعي، تعصير التكنولوجيات الحديثة، الاهتمام بالصورة المُبرزة لمجتمع المعلومة، التركيز على ما ينتجه المجتمع الاستهلاكي من أغراض، التخلص من الأبعاد الروحية، التأقلم مع آلياته الاقتصادية والتجارية، تلك هي خصائص «الفن المعاصر» اليوم.

فهل وجد العالم الغربي الصناعي في هذه الأشكال الفنية اليوم، ما يتلاءم مع نظمه وخصائصه الإنتاجية وما يثبت أبعاده الإيديولوجية والثقافية، مما دعاه إلى إعطائها قسراً طابعاً شمولياً وكونياً يخفي أيديولوجية تخدم العالم المعولم؟

نفهم جلياً من خلال هذا الطرح مدى التناقض الحاصل بين مفهوم مصطلح «الفن المعاصر» كفن رسمي منتم إلى مرجعيات إيديولوجية اقترنت بمواصفات المجتمع الاستهلاكي، والفن الحديث الذي سعى إلى التأكيد على الأبعاد الروحية في الممارسة الفنية.

لقد أصبح الخيال الذي طالب به «بول سوريو»، بوصفه صفة أساسية للرسام وللفنان التشكيلي عامة، ونزعة رئيسية قادرة على توفير المتعة الأساسية له، والمحققة للتناغم بين التأمل والفعل، بين التحكم التقني وتأثيرات المادة، بالياً في ظل «الفن المعاصر» الذي يُؤَلّه الفكرة ويدحض المهارة اليدوية، يناشد الواقع اليومي وينبذ التعبير الشعوري.

في كتابه «الفن المستحيل» L>Art impossible، يبين «فيليب داجان» Philippe Dagen أن المجتمع الغربي ذا الطابع المشهدي والاستهلاكي والذي

أصبح يقدس كرة القدم و«اللوفت ستوري» Loft Story، لم يعد يهتم بما يوليه الفكر. لذلك أصبحت وضعية الفنان هشة. فاللامبالاة بالإبداع قد وصلت إلى درجة أصبح فيها من الصعب ممارسة الفن. ويواصل الكاتب تحليله مبينا كيف أن الرأسمالية الثقافية أفضت إلى صناعة منتوج مسبق التكوين، يتصف بالتجدد السريع والنسيان ومتقيد بمردودية مادية[٣].

صحيح أنه ليس ثمة فن كقيمة تخضع إلى طلب خارج إطار مجتمع ما. فهومشترك مع نظام يعترف به ويمثله. ليس هناك فن إذا لا يدخل ضمن نظام اقتصادي وسياسي وإيديولوجي، يطلبه وينتجه. ويمكن القول إن «الفن المعاصر» انطلاقاً من طابعه الرسمي المُتسلط والمُهيمن والمُحتكر للفن وتعدديته، يعتبر انبثاقاً للبرالية شرسة تطمح اليوم إلى الكونية. إنها العولمة الثقافية.

ألا يدعم هذا ما رآه «ليفي ستراس» منذ ١٩٨٠ ، إذ يقول» أن الإنسانية تستقر اليوم في ثقافة أحادية، وهي تتهيأ لإنتاج حضارة جماعية مثل البنجر. فالأكلة اليومية ستقتصر على هذا الطبق».

إن من مخاطر هذا الانفراد بالفن التشكيلي المعاصر وبهذه المركزية الثقافية التي تدعمها آليات العالم الغربي المؤثرة في هذا المجال، كالمعارض الكبرى والأروقة والبيع بالمزاد العلني، ادعاءها اكتساب القيم الفنية العالمية المثلى.

فعولمة الفن ترتكز حسب «رايموند مولان» على التمفصل والربط بين الشبكة الدولية للمؤسسات الثقافية والشبكة الدولية للأروقة. فبالاعتماد على القيم الفنية التي تفرزها المعارض الدولية والتظاهرات العالمية الكبرى وبالأساس

الأمريكية، تنتقي الأروقة في أوروبا فنانيها. كما يوضح العالم الاجتماعي الفرنسي «الآن كأمين»، قائلا أن هذه التظاهرات الهامة تلعب أساساً « دور تأهيل الفنانين وتقييمهم، فهي تعاين وتفرض خياراتها، وهكذا تساهم في تجنيس الاختيارات سواء بالنسبة لأصحاب المهنة أو بالنسبة لمجمّعي الأعمال الفنية»[٤]. فلكي يرتقي إلى صف العالمية ارتأى مركز «بومبيدو» أن يفتتح الموسم الثقافي سنة ١٩٨٣ بمعرض تحت عنوان «من نيويورك إلى باريس».

هكذا فرضت إقليمية نيويورك الفنية ذائقتها، وهكذا حدّدت اتجاه الفن في ربوع العالم وهي التي تستند إلى لغة وسلطة عالمية.

فهل يصبح الفنانون المبهورون بطلائع نيويورك والذين يتسارعون للانضمام إلى بوتقة الطليعة، مجرد مقلدين خاضعين إلى ذائقة مسقطة؟

حري بنا أن نتفهم في هذا السياق موقف الفنانين الذين يحتلون بطريقة عشوائية البناءات الشاغرة، بباريس على وجه المثال. إن احتلال جدران المدينة وشوارعها، يسمح بالتنصّل من لعبة سوق الفن ولولبية الطليعة المفروضة، وبالتالي من تناول إشكاليات جمالية أخرى مغايرة.

لا شك في أن هذا التسامي الفني الذي يزعم الشمولية يشكل خطراً حقيقياً بالنسبة لكل الأصناف الفنية وبالأحرى الثقافية والمنبثقة من البلدان الأقل ثراءً. إذ تصبح كل الأفكار المتنامية خارج هذه الشمولية المفترضة، ضرباً من التخلف الثقافي.

إن من الثابت أن تعريف العمل الفني انطلاقاً من ذوق محدد خاضع إلى اختيارات تفاضلية لحقبة من الزمن أو لمجموعة اجتماعية أو لنمط فني ممثل

لمجموعة من الأشخاص أو لإيديولوجية ما، يفضي بنا إلى التموقع في بوتقة من الأحكام المسبقة والقواعد الجافة، ويجعلنا في موضع يتناقض مع طبيعة العمل الفني التي تفرض التنوع.

يُملي علينا المنطق إذاً، القبول بأن التقويم الجدي للعمل الفني، يفرض بالضرورة التركيز على طابعه النسبي والفردي. ألا يختلف هذا العمل من شخص إلى شخص آخر، من ثقافة إلى ثقافة أخرى، من حقبة تاريخية إلى أخرى؟

إن مجتمعنا في الظروف الراهنة من حيث أنه يميل إلى إعطاء الأولوية للقيم المالية للعمل الفني، قد يتناسى كل ما هو حيوي وأساسي فيه: وعد بحرية الفرد ورافد طليعي للثقافة ولإرساء الحوار العالمي.

الخاتمة

إن مصطلح «الفن المعاصر» الذي أصبح يمثل نظاماً مغلقاً وسلطة لذائقة جديدة تبحث عن الكونية، يتضمن رأيا قبلياً واضحاً وبُعداً إيديولوجياً أصبح من الصعب الخروج منه.

ولسنا نغالي إنْ جزمنا أن الأزمة التي تعيشها البشرية اليوم والتي تترجمها الهزات الاقتصادية والسياسية على الصعيد العالمي هي أيضاً أزمة اصطلاح انزلق عن مساره المعرفي ليغرق في إيديولوجية أصبحت سلطة مؤثرة وفاعلة. فلا أحد ينكر اليوم أن ما يدفع هذه العولمة ليست المحبة بين البشر، بل بالأحرى قانون الربح والكسب والفائدة.

يقول «التويسار»: إن الإيديولوجية بمرصاد للعلم في كل لحظة تضعف

فيها صرامته، ولكن أيضاً في اللحظة القصوى التي يصل فيها البحث إلى حدود النهائية».

إن مصطلحي الحداثة والمعاصرة في اللغة مترادفان. والحداثة هي تلك الدائمة التوجه نحو الأمام. وهي برهان عن تخيلاتنا واكتشافاتنا وإبداعاتنا الجديدة. أما الجديد فلا مجال أن ينفلت من بعض ما يبقيه الماضي بعد هضمه وتحويله وإعادة صياغته.

هدفنا في مداخلتنا هذه، ليس التهجم على ما ينجزه الفنان اليوم في إطار «الفن المعاصر»، باعتبار أن الفن لا يخضع إلى أي تعريف قار وهو دائم التحول، بل مساءلة هذا المصطلح الذي يطرح عديد القضايا والإشكاليات في زمن يعيش رهانات جيوسياسية ثقافية وأزمة انفراد بالمعنى، خدمة لمشروع المجتمع المعولم وتجنيس الثقافات.

الـهوامش :

١ – نظم هذا المعرض من» من ٢٠ سبتمبر إلى ٤ نوفمبر ، ٢٠٠٦، تحت عنوان من «الاستشراق إلى الفن المعاصر.» l'image révélée de l'orientalisme à l'art contemporain

٢ – Lili-oto http://www.lili-oto.com

٣ – Philippe Dagen. L'art impossible. De l'inutilité de la création dans le monde contemporain. Paris, Ed. Grasset,2002.

٤ – Alain Quemin, (2001b), Le marché de l'art contemporain en France , Universalia 2001, Paris, Encyclopaedia Universalis, p. 93

الاتكال الخفي

بزوغ «المعاصر» الخفيف

د. شربل داغر

الاتكال الخفي

بزوغ «المعاصر» الخفيف

د. شربل داغر

سبق لي في ختام كتابي: «العين واللوحة: المحترفات العربية» ()، أن تساءلت عن «مصير» اللوحة المسندية في العالم العربي.

ومبعث السؤال يعود إلى تحققي من أن هذه اللوحة ما توافرت لها تماماً ظروف توطنها المناسبة بعد، ويتفاوت بين هذا البلد العربي وذاك، حتى وافتها تجليات الخروج عليها في ممارسات أعداد من الفنانين العرب، ما يزيد من حدة السؤال المطروح، وما يصب كذلك في صميم ندوتنا، ولا سيما في «التمدد» (حسب تعبير أحد محاور الندوة) خارج التشكيل «المألوف».

***

من يتوقف ويراقب ملياً أحوال الفنون البصرية كما الآداب المختلفة يتحقق، هنا وهناك، من تغيرات تكاد تقلب المشهد رأساً على عقب. ويتساءل ما إذا كان

ما يعاينه قصير المدة، أم طويلها؟ أيبدل جاري السلوكات الفنية والثقافية أم أنه ينقلها إلى وضعية جديدة، مغايرة؟

هذا ما يقوله البعض في السياسة، منذ سقوط «المنظومة الاشتراكية» وتفرد الولايات المتحدة الأميركية بالسلطان العالمي... وهو ما يقوله البعض الآخر في الأيديولوجية، منذ كسوف الماركسية والحديث الملازم لها عن «نهاية التاريخ»... هذا ما يصيب الثقافة والفنون والآداب منذ بعض الوقت، وقبل الحديث السابق، إذ جرى الكلام عن «ما بعد الحداثة»، بعد طول الظفر النظري لمقولة «الحداثة» في الآداب والفنون والديمقراطية وغيرها.

والجديد الذي بات المُراقب يعاينه هو ما يصدر هنا وهناك عن موجة «المعاصر»، بعد رواج ألفاظ اصطلاحية أخرى، مثل: «العابر للحداثة»، و«العابر للطليعة»، و«ما بعد بعد الحداثة»... وهي ألفاظ تفضح في مبانيها نفسها اهتزازها الشديد، أي عمرها القصير. فما صحة أو طول عمر اللفظ الجديد: «المعاصر»؟

يبدو اللفظ في مبناه أكثر رسوخاً من سابقيه، بل يبدو أكيداً مما يتحدث عنه. إلا أن تحرياً أوسع يفيد بأنه لفظ «فارغ» بمعنى ما، أو لا يقوى على تحمل حمولات اعتقادية شديدة، وثقيلة بمعنى ما. فهو يشير وحسب إلى «الزمني المُحايث»، أي إلى ما يحدث هنا وهناك، على أن ما يحدث هو وليد العصر الذي يصدر عنه ويصب فيه. وهي حمولة خفيفة إذا قورنت بسابقاتها التي حملتها الألفاظ الاصطلاحية الأخرى، حيث إنها كانت تشير إلى حمولات فلسفية وأيديولوجية تحيل على القطيعة والتجدد والتقدم الشديد صوب أفق موعود.

وجبت، إذن، إعادة التفكير في «المعاصر» بوصفه مفهوماً يُفضي إلى مُمارسة، ويطمح إلى تخطي السباق المجنون الذي شهده المشهد التشكيلي منذ

العقود الأولى في القرن العشرين، التي انبنى فيها الفن وفق علاقة باتت لازمة بينه والمعتقد الفسلفي والأيديولوجي. إن تيار «المعاصر» يوقف هذا السباق، إن جاز القول، ويُبطل كذلك الآجال المُستحقة» التي وعدت بها «الحداثة» غيرها، إذ كانت هذه «موعودة»، ولا تلبث أن أصبحت «معلقة» أو «مؤجلة» في انتظار موجة أو تيار أو مدرسة «حداثوية» جديدة.

«المعاصر» أراحنا بمعنى ما من الانتظار، من توقع حدوثه السعيد... هذا الوعد الذي لن يأتي، على ما خبرنا في عصر بلغت فيه البشرية، على الرغم من «جناتها الموعودة» في خطاب الحداثة الأيديولوجي والسياسي، بأبشع المجازر وأعمقها في تاريخ الإنسانية المعروف.

إلا أن لـ«المعاصر» حسنة أوْ فضيلة، وهي التنبه إلى تغيرات أصابت المشهد الثقافي والفني والأدبي عموماً، وما كانت الألفاظ الاصطلاحية السابقة تلحظها أو تنصرف إلى رصدها ودرسها. إن اصواتاً قليلة مثل أدورنو وبنجامين وماكلوهان ومالرو وغيرهم استرعاها، بفعل معايناتها وتحققاتها، حدوث تغيرات عديدة وعميقة الأثر في الدورة الثقافية عموماً، ابتداءً من التجربة الأميركية خصوصاً. وهو ما أجمعه في الحديث عن «بضاعات ثقافية» بدل الحديث السابق عن لوحة أو معرض وغيرها بألفاظ فخيمة و«راقية». وهو ما يمكن التنبه إليه أيضاً في بروز المؤسسات الثقافية، ولا سيما المتحف، كفاعل في دورة التداول الفني، فما عاد دوره يقتصر على الوساطة وحسب، وإنما على التأثير المتمادي في ما «ينتجه» واقعاً على أنه يعرضه.

إلا أن الحديث عن «المعاصر» يستبطن أو لا يصرح تماماً أو لا ينتبه إلى ما تحدثه العديد من السلوكات «التجريبية» في الفنون البصرية، التي تُختصر

بالحديث عن خروجها من «اللوحة الصالونية»، ومن منطق «السوق». وهو ما يحتاج إلى تبين ومناقشة تعيدنا إلى واقع هذه المُمارسات الفعلية، أي إلى كونها إنتاجات واقعة في دورة الصناعات الثقافية. ويمكن القول إن التغيرات الحادثة هذه تهدد عملياً علاقة قامت منذ خمسة قرون على الأقل في المشهد الأوروبي: اتكال الفنان على «الزبون» الفردي، والتخلص من «الرعايات» و«الكفالات» التي كان يقدمها المطران أو الأمير أو الوزير وغيرهم.

هناك «رعاية» جديدة للفنون البصرية لا تخفي اسمها، ولا تخجل إذا جاز القول بما تقوم به، بل تتسلح بخطاب «ديماغوجي» في أحوال كثيرة: الحديث عن «بورجوازية» الفن» و«صالونيته»، والحديث عن «عودة» الفن إلى حيث له أن يكون، أي للجميع، أي في الساحات العمومية والجسور وواجهات العمارات وغيرها.

وهي تجارب لا تعدو كونها رفعاً لصيت الفنان، لـ«ماركته التجارية» إذا جاز القول، بما يقوي رصيده في «السوق». وماذا عن «تثقيف الجهور»؟ هو دعوى دعائية ليس إلا، إذ إن ما يكتسبه المتفرج، حين يمر فوق جسر «غلفه» الفنان كريستي بمجموعة من الأقمشة البيضاء لا يقوم على «تحقير» و«دهس» القيمة البورجوازية للفن، وإنما يقوم على إعلانية مُبسّطة ومُفقرة لما هو عليه الفن فعلاً. أما ما يكتسبه المتفرج – الداهس على جسر الفن البورجوازي والكلاسيكي، فلا يساوي طبعاً ولا يبدل ما حصله من ثقافة بصرية في المدرسة، في المتحف، أمام الشاشة الصغيرة أو الكبيرة.

ذلك أن «تواطؤاً» مكشوفاً ينبني بين الدولة والفنان: بين حاجات مؤسساتها (المتحف، والبلدية والوزارة وغيرها) إلى أن تكون «فاعلة»، و«ذات ربحية» أيضاً

(طالما أن الإقبال على مؤسسات الفن بات في أساس السلوكات الاجتماعية، التي تجمع بين التثقف الخفيف والتنزة و«تمضية الوقت») وبين حاجات الفنانين (حيث إنهم يسعون إلى أوسع التعريف والدعاية لـ«أسمائهم»، بوصفها أسماء بضاعات للترويج والربح والتوظيف.

قد ينساق البعض إلى تفسير «التواطؤ» هذا بكلام أيديولوجي أو سياسي (وهو ما يحصل في أحوال بلدان ومدن، حيث إن الوزارة أو البلدية تروج لفنانين «متعاطفين» معها ومع سياساتها)، إلا أنه يقوم على أي حال على «تواطؤ» استهلاكي بين مُنتج (على أنه «عجيب» و«متفرد») ووسيط (على أنه نزيه وراعٍ بالمعنى النبيل والمدني للفن).

إلا أن الحال مختلفة في بلادنا حيث الاتكال على السلطة قد يكون العيش الممكن للفن والفنان، طالما أن الدولة – في هذه الحال – هي «الزبون» الأول، إذ لم تنشأ بعد – إلا في أحوال قليلة، هنا وهناك – «بورجوازية فنية» ومقتنية للأعمال الفنية.

حتى المهن تتبدل: الصحفي أوسع تأثيراً من الناقد، والباحث في نطاق الإنتاجات الثقافية المعاصرة بدل مؤرخ الفن أو الجمالي أو فيلسوف الفن...

من يصنع الفن، اليوم: صاحب القرار أم الفنان نفسه؟

السؤال مُبسّط بالطبع، وأريد منه السؤال عن علاقة الفن بالسلطة، حيث إنها تستجد وتقوى بخلاف ما يعتقده البعض، أو بخلاف ما يروجه الفنانون أحياناً.

التغيرات أكيدة، تصيب «نسق الفنون» نفسه، حيث إن فنوناً جديدة (السينما والتصوير الفوتوغرافي في النصف الأول من القرن العشرين، والشرائط المصورة منذ عقود قليلة) «دخلت» وباتت مقررة، من دون أن تتابع فلسفة الفن، أو الجمالية، مثل هذه التغيرات بما يناسبها من طروحات وتفسيرات وتعيينات مناسبة.

التغيرات تصيب الفنون «القديمة» بدورها: الشعر بات «أخرس»، بمعنى ما، أو أن صوته بات غير مسموع، ولا يظهر من دون «معونة»، فضلاً عن تهديد الرواية المُتعاظم له.

***

كيف لنا أن نفهم مثل هذه التغيرات؟

هذا ما حاولته بالوقوف عند أربعة مؤلفين تعود تآليفهم إلى النصف الأول من القرن العشرين، بعد أن وجدت فيها التعبيرات النظرية الأولى لفهم هذه التبدلات، وهم: والتر بنجامين وتيودور أدورنو وأندريه مالرو وهربرت ماركوز.

والتر بنجامين والتجربة الجمالية

إن جمالية والتر بنجامين، مُترجِم بروست وبودلير، ما اتخذت أبداً شكلَ كتابٍ متماسك، ولا تركَّزت، في صورة أقل، في مبحثٍ بعينه. ذلك أن أفكاره متفرِّقة وجزئية، تصدر ابتداءً من موضوعات، من دون علاقات في ما بينها، على ما يظهر؛ ولهذه الأفكار هيئة المجموع الهائل من الشواهد المُخصَّصة لتنقلاته إلى باريس، إلى العاصمة التي غيَّر البارون هوسمان(*)هندستها، في نهاية القرن التاسع عشر: برلين، التصوير الفوتوغرافي، السينما، الحشيشة، هولدرلين، غوته،

كافكا، الدادائية، السوريالية، فورييه، العمارة من زجاج، موسكو، الترجمة، النقد الفني، إلخ.

إن الصلة الوحيدة في هذا التنوع تكمن في رغبة الفيلسوف في الإمساك بمختلف وجوه هذه الظاهرة الغامضة التي نسميها حداثة، وهي خليط من البقايا البدائية والأحلام المستقبلية. ويشبه المسار الثقافي لوالتر بنجامين حياته، إذ هو مفاجئ، بل فوضوي، متنقل، مترحِّل بالضرورة، إلا أنه ما كان يفتقر أبداً إلى التماسك[1].

ويعترف بنجامين أنه انجذب، خلال دراساته، إلى موضوعاتِ مؤرِّخ الفن ألويس ريكل (Aloïs Riegl)[2]، وإلى تصوُّره للإرادة الفنية: يشغف بكتاب **الروح والأشكال** (L'âme et les formes) للوكاش، ويتدرَّب على ظاهراتية هوسرل، من دون أن يتوقَّف عن قراءة أفلاطون وكانط. أما حلمه: مصالحة الجدي في فلسفة كونيسبرغ مع الحساسية الرومنسية. ولا يلبث أن يدافع، بعد درسه فترة «أتينيوم» وكتب فيخته وشليغل ونوفاليس وشيلنغ، عن أطروحة دكتوراه في العام ١٩١٩، عن «مفهوم النقد الجمالي في الرومنسية الألمانية» تحديداً. أما أطروحة دكتوراه الدولة، التي خصَّصها لـ« **أصل الدراما الباروكية الألمانية** » (Origine du drame baroque allemand)، فقد رفضتها، بالمقابل، جامعة فرانكفورت.

عاش بنجامين، وقد مُنع من التعليم في الجامعة، حياة غير مريحة، مُعوِّلاً على عائد مقالات في النقد الأدبي، وترجماتٍ وبرامج إذاعية. ولقد قاوم، وهو من أصل يهودي، نداءات صديقِ طفولته غرشوم شولم، الاختصاصي الكبير في الديانة اليهودية وفي التفسير اليهودي التقليدي للتوراة، الذي كان يلحُّ عليه بالهجرة معه إلى القدس. كان معجباً بكتاب **التاريخ والوعي الطبقي** (Histoire et

(conscience de classe) للوكاش، وصديقاً لبرشت، ثم خابتْ آماله في الشيوعية بعد رحلته إلى موسكو (١٩٢٦-١٩٢٧)، فتخلّى عن التزامه بها، وبقي مناصراً نقدياً للماركسية.

اتصل بتيودور أدورنو وبماكس هوركهايمر (Max Horkheimer)، فدعياه إلى المشاركة في كتابات «مؤسسة البحوث الاجتماعية»، وهي مُخصَّصة للنظرية النقدية في المجتمع، إلا أنه لا يتوصل إلى الانضواء حقاً في المجموعة التي ستنتهي إلى أن تكون بعد وقت «مدرسة فرانكفورت»، وقد وجدتْ فيه رفيقَ درب، أميناً، لكنه كان مشغولاً بالمحافظة على استقلاله. بقي بنجامين، أمام تقاطع تيارات فلسفية وفنية في زمانه، «على مبعدة من جميع التيارات»، حسب تعبير أدورنو: لا موسكو، لا القدس، لا فرانكفورت!

شكّلت باريس، «عاصمة القرن التاسع عشر»، بالنسبة إليه، رمز تناقضات الحداثة، التي أوصلتْ، هي نفسها، بودلير إلى التعبير عنها بالإبداع الشعري: كيف يمكن متابعة كتابة القصائد وسط الثورة الصناعية، وفي «أوج» الرأسمالية؟ إلى باريس قاده المنفى أخيراً، آملاً من ذلك مخالطة المجموعة السوريالية. انقطعت علاقاته بهم سريعاً، إلا أنه التقى بلوي أراغون، وجوليان غرين (Julien Green)، وبيار جان جوف (Pierre Jean Jouve)، وأندريه جيد (André Gide)، ومارسيل جوهندو (Marcel Jouhandeau). أما ريمون آرون (Raymond Aron) فقد قدَّر عالياً بحثه الموسوم: «العمل الفني في فترة إعادة إنتاجه الآلية» (الذي صاغه في العام ١٩٣٦)، ووضع بيار كلوسوسكي (Pierre Klossowski) الصيغة الفرنسية للبحث، بعد أن أعاد بنجامين نفسه النظر فيها[٣].

وسعى بنجامين فيه، في صفحات قليلة، إلى دراسة تأثير التقنيات الحديثة في إعادة الإنتاج وفي التوزيع على العمل الفني. وهو يتساءل فيه، في صورة

أكثر تحديداً، ما إذا كان أمرُ إصدار نسخٍ عديدة عن العمل الفني، لتقديمها في الوقت عينه لأعداد من الجمهور، يؤثِّر أم لا على العمل الأصلي. يمكن أن تبدو المسألة غريبة، بما أننا لا نرى كيف أنه لنسخةٍ أو لإعادة إنتاج أن تبدِّل بأي شكل من الأشكال نموذجاً أول، يبقى أصلياً مهما حصل له. إلا أن شيئاً تغيَّر، حسب بنجامين، وهو العلاقة بين الجمهور وبين العمل الأصلي تحديداً، عدا أن العمل لم يعد العملَ الأصلي نفسه. هذا الشيء، يسمِّيه «الهالة»، وهو نوع من الدائرة الضوئية التي تُهلِّل بعض الأغراض – أو بعض الكائنات – بنوع من المناخ الأثيري، غير المادي، والذي يُعطي العمل الأصيل طابعاً من الأصالة. ذلك أن عملاً فنياً قد جرى إبداعه، في وقت ومكان مُحدَّدين، بطريقة فريدة، وهذه الأحادية هي التي تفسِّر وحدها السبب الذي يجعل أعمال الفن القديمة، التي نجدها في أمكنة العبادة، مثل الكنائس أو المعابد، تَظهر مُحاطة بالسر: أحافظتْ سرِّيّاً على ذكرى ألقِها الماضي وأثرها الذي أحدثته في من تأملوها؟ بنجامين يُذكِّرنا بالأصول التاريخية للفن، حين كان متصلاً بمُمارسات سحرية، طقوسيَّة وثقافية، ما لبثت حضارتنا أن نسيتها. هذه التقاليد تنشأ على أنها قابلة لنقلِ الأصالة و«الهالة» الموجودتَين في عمل فني، أما وظيفة الطقس فتقوم تحديداً على المساعدة في نقل الإرث القديم.

غير أن التقنيات الحديثة في إعادة الإنتاج الجماهيري ما عادت تحتاج إلى هذا التأمل التقليدي: إنها تعمل بسرعة، وفي الوقت عينه. ولا تعنيها أي هالة، طالما أنه ليس في مقدورها الاحتفاظ بها، ولا نقلها، على أي حال! ما يُعنى به العصرُ الحديث، البراغماتي، المادي، الموضوع تحت علامة المال، هو أن يعيد الإنتاج، أن يُحقِّق التداول، أن يعرض، وأن يبيع. ويعني هذا الانحطاطُ التدريجي للهالة أن الأعمال تفقد قيمتها العبادية، وتجد نفسها منسوبة إلى قيمة تداول، ما يجعل الأعمال قابلة للمفاوضة مثل أي سلعة استهلاكية.

بنجامين يفسِّر، إذن، هذه الظاهرة مثل سقوط للفن: الغياب الحتمي للهالة يؤدي إلى إفقار التجارب الجمالية المبنية على التقاليد، ويقابل انقلاباً ثقافياً لا مثيل له. غير أنه لا يكتفي بالحديث عن هذا الطابع التشاؤمي؛ ألا يكون لفقدان الهالة جانبه الإيجابي؟ ألن يكون في مقدور تقنيات إعادة الإنتاج، مثل التصوير الفوتوغرافي والسينما – اللذَين يسعيان لأن يكونا فنَّين قائمين بنفسيهما، واللذين يجذبان جمهوراً متزايداً أكثر فأكثر – خدمة غايات ثقافية وسياسية: تسلية الجمهور وتحذيره، في الوقت عينه، من مخاطر صعود قوى جهنمية؟

إن عدداً من الفنانين الماركسيين أو القريبين من الشيوعية يطرحون، منذ العام ١٩٣٦ خصوصاً، المسألة المُلحَّة في التزامهم، في الكفاح ضد هتلر. إن كثيرين منهم وضعوا جانباً وصايا أندريه بروتون، الذي رفض، في العام ١٩٣٥، أن يكون الفن والشعر في خدمة أي قضية، حتى وإنْ كانت عادلة. فرسمَ بيكاسو غيرنيكا (١٩٣٧)، غداةَ قصفِ الطيران النازي للمدينة؛ وشرع شارلي شابلن (Charlie Chaplin) في كتابة سيناريو فيلمه الديكتاتور. إن نص بنجامين سابقٌ على هذين العملَين، لكنه يعرف الفنانين، ويُجيز لنفسه هذه المقارنة: «إن الإمكانية التقنية، التي تسمح بإعادة إنتاج العمل الفني، تُغيِّر اعتيادات الجمهور إزاء الفن. وهي اعتيادات محافِظة إزاء بيكاسو، على سبيل المثال، لكنها تصبح شديدة التقدمية إزاء شابلن، على سبيل المثال».

بتعبير آخر، إن السينما، تقنية إعادة الإنتاج والتوزيع الجماهيريين، فنٌّ منزوع الهالة – على ما يزعمون –، ولكن ألا يكون لها ميزة، وهي أن تكون أكثر فعالية من التصوير، حتى الطليعي منه؟ ألا تكون أكثر قرباً من الناس، أكثر ديمقراطية، وأكثر أهلية لأن تجعل منهم «تقدميين»؟

لفقدان الهالة نتيجتان، إذن، متناقضتان على ما يظهر: الأولى سلبية، لأنها تُحْدِث إفقاراً للتجربة المبنية وفق التقاليد؛ والثانية إيجابية، لأنها تُيَسِّر دمقرطة – وتَسَيُّس – الثقافة. غير أن العصر، مُلتهم الآمال الكبير، لا يدفع أبداً صوب الحماسة. فتفاؤل بنجامين يتهاوى سريعاً، منذ السنة التالية. وتبقى الخشية وحدها من مستقبل الفن، ومن المصير المحفوظ للثقافة.

إن أفكار بنجامين عن انحطاط الهالة تعنينا، اليوم، لأنها تذهب أبعد من اللحظة التاريخية التي تولَّدت فيها. إنها تلتقي، واقعاً، مع الانشغالات المعاصرة حول الدور الغامض لوسائل الإعلام إزاء الفن والثقافة. لنستعدْ التعريف الوحيد، اللغزي بعض الشيء، الذي أطلقه على الهالة: «ما هي الهالة، لو صدَّقنا القول؟ إنها شبكة فريدة من مكان وزمان: ظهورٌ وحيد لبعيد، أياً كان قربه».

كلنا عشنا هذه التجربة الغريبة، وهي أن يكون تحت أنظارنا، فجأة، عملٌ فني أصلي. هذا العمل بات لنا أليفاً من فرط تأمُّله مطبوعاً في دليلِ معرض، على سبيل المثال، لفترة طويلة، لشهور وسنوات أحياناً. بعيداً عنا، تحوَّل هذا العمل، بفعلِ تقنيات إعادة الإنتاج، إلى أن يكون قريباً لدرجة أننا خلنا أنفسنا نعرفه في أدق تفاصيله. ولو استهوانا هذا العمل، لما كانت لنا سوى أمنية وحيدة: أن نرى الأصلي. ولكننا نعرف، أمام العمل الأصلي، ردَّتَي فعلٍ ممكنتين: الانبهار أو الخيبة. في حالةٍ كما في أخرى، نختبر تجربة الهالة. فإنْ انبهرنا، نرى في العمل الأصلي شيئاً غير قابل للتعريف، ولا تقوى إعادة الإنتاج أبداً على نقله: الطابع الفريد والأصيل لعملٍ نعرف عنه أنه صُنع في زمان ومكان محددين. وإنْ خاب أملُنا في العمل الأصلي، فعلينا أن نقول لأنفسنا بأن التأمُّل المتكرِّر لإعادة إنتاجه خفَّف، بكيفية ما، من إحساسنا به: في حالة قريبة من الضجر، نبقى لامبالين تماماً بجدة هذه التجربة.

يلحظ بنجامين، في بحثه، وجود حاجة متزايدة لدى الجمهور إلى «تملُّك الغرض في الصورة وفي إعادة إنتاجه». ويمكننا القول، منذ ذلك الوقت، إن التلفزيون والتقنيات الجديدة يلبّون تماماً هذه الحاجة. ولكن ألا يمكننا ملاحظة غموض هذه الجيرة الإعلامية: فهذه تُوهمنا، غالباً، بأننا نعيش الأحداث في بث مباشر، في المكان عينه. وهذه ظاهرة إيجابية طالما أنه يزيد من معرفتنا. بالمقابل، إن هذه الجيرة نفسها مُضلِّلة: تدفعنا إلى الاكتفاء بهذه التجربة الإعلامية على حساب التجربة المُعاشة.

بنجامين يضع إصبعه على نقطة حساسة في الحداثة الثقافية: بِغَضِّ النظر عن الإمكانات المتعدِّدة في إعادة الإنتاج، والحفظ، وتجميع الصور والأصوات، التي تحرمنا أحياناً من الوقت الضروري لرؤية هذه التسجيلات أو لسماعها، فإن تجربتنا، المعاشة، الحساسة، الملموسة، تجنح إلى أن تكون فقيرة أكثر فأكثر. وهو ما يسمِّيه «هزال التجربة».

غير أن هناك ما يدعو إلى مزيد من القلق: يمكننا الاعتقاد بأن تقنيات إعادة الإنتاج تزيد من قدرتنا على نقد الفن، والثقافة، والعالم مثلما يسير (أو لا يسير!)، لتمكُّنها تحديداً من توسعة نشر الإعلام على جمهور عريض، وليس فقط على حلقة ضيقة من المتمرِّسين والمُختارين. إلا أن هذا الاعتقاد لا يلبث أن يتداعى. فـ«النقد»، عند بنجامين، كما عند بودلير أساساً، فعلٌ سياسي بقدر ما هو جمالي. فنقدُ عملٍ فني يقوم، عنده، على العمل على «إنهائه»، بكل ما يحتويه هذا اللفظ من لبس: استخراج المعنى من عمل، وتفسيرُه، هو الانتهاء منه. إن عملاً لم يحظَ بنقده يبقى محكوماً باللامبالاة، والنسيان.

غير أن هذا يعني أيضاً العملَ على استنفاد جميع تعابير العمل الفني؛ أي جعلُه يموت، بكلام آخر، بحيث تبقى حيَّة فقط، في الحاضر، تعابيره هذه.

إن مشروعاً مثل هذا يستلزم معرفة هائلة في اختصاصات مختلفة. فلا يكفي وضعُ هذا العمل الفني في التاريخ، ولا وصف بيئته، ولا رسم سيرة مؤلفه. أعطى بنجامين المثل، في درسه الدراما الباروكية الألمانية في القرن السابع عشر: انغمس، إن جاز القول، في هذه المسرحيات، المجهولة تقريباً، والتي لم تنتقل إلى الخشبات، إلا في النادر، لأنها غير قابلة للتمثيل، كما لو أنه أراد أن يصبح مؤلفها نفسه. كان عليه أن يأخذ في عين الاعتبار جميع تيارات العصر، بين دينية، وماورائية، وفلسفية، واقتصادية، وسياسية، وهو ما لم تَقبل به السلطات الأكاديمية تحديداً.

هل العصر الحالي قابلٌ لأن ينغمس في الماضي، القديم أو المُتأخر، وأن يدرس وينقد الأعمال، مع خطر ممكنٍ وهو تحققُه من أن الأزمنة الراهنة ما تغيَّرت في صورة جوهرية؟ هل الجمهور مستعدٌ للتخلي عن وهم الغد الأفضل، الذي أظهرته له آلات إعادة الإنتاج، والاتصال، آلات الحلم أيضاً؟

يشكُّ بنجامين في ذلك؛ فلم يعد للنقد مكانه، تحت سيطرة المال - المَلك، وقيمة التداول، وحيث السرعة والصدمة تزنان أكثر من المضمون. يستنتج بنجامين، وقد تبدَّدت أوهامه: «يا لهم من حمقى من يَشكون من انحطاط النقد. ذلك أن ساعته أزفَتْ منذ وقت بعيد للغاية». كما يسجِّل أيضاً: «إن الرؤية الأكثر أساسية، اليوم، التي تذهب إلى لبِّ الأشياء، الرؤية المركنتيلية، هي الدعاية. إنها تدمِّر هامش الحرية اللازم لأي درس، وتَرمينا، على وجوهنا، بالأشياء، بطريقة خطرة للغاية، كما لو أن سيارة تتجه صوبنا، وهي تهتزُّ فوق الشاشة، فيما تَكبر صورتها أكثر فأكثر»(٤).

إن عصراً كهذا ليس في حاجة إلى نقد. الدعاية موجودة، هنا، من أجل إعلامنا بوجود أعمال فنية، وهي سلعٌ استهلاكية بسيطة، تلتحق بغيرها من

غنائم الأغراض الثقافية، المتشكّلة عبر التاريخ. وهي غنائم يرى إليها بنجامين بنوع من الارتعاب، لأنها ليست وليدة «جهدِ العباقرة الكبار وحده، أي جهد مبدعيها، وإنما هي، في الوقت نفسه، وليدة عملِ السخرة المغمور والمفروض على معاصري هؤلاء العباقرة»[٥].

يتساءل بنجامين – بما أن شيئاً لا يفلت من رغبة استهلاك كل شيء، ومن رغبة الإسهامِ في عملية التحويل الهائلة لجميع الأشياء إلى عملات تداول – ما إذا كان حلمُ الإنسان، اليوم، لم يعد مُتعيِّناً في مُقاسمة وجود «ميكي»، والعيشِ في «عالم ديزني»، حيث الراحة الخارجية تصلح مثل ديكور خادع لفقرنا الداخلي.

رسم بنجامين لفلسفته في التاريخ وجهاً ملائكياً، وهو ما ظهر في لوحة لبول كلي: «الملاك الجديد». هذا الملاك لا يعطي دروساً، ولا يَعِد بالجنة؛ له عينان جاحظتان، وفمُه مفتوح، وجناحاه منشوران. أينتظر علامة أمل، إعلان خلاصِ البشر؟ لا نعرف جواباً عن ذلك، لأن وجهه يلتفت إلى الماضي. إنه يتأمل في التاريخ الماضي. أما نحن، المتفرجين وحسب، فنرى سلسلة من الأحداث، وتطوراً نحو الأفضل. الملاك لا يرى إلا كوارث، وخرائب تتجمَّع عند قدميه. إنه يريد تقديم المساعدة، غير أن عاصفة قادمة من الجنة تنفخ جناحيه؛ ولا ينجح بعد ذلك في طيِّهما أبداً. «هذه العاصفة، يقول بنجامين، تحمله صوب المستقبل، الذي لا يتوانى الملاك عن إدارة ظهره له، فيما الأنقاض، أمامه، تصعد إلى السماء. نطلق اسم «التطور» على هذه العاصفة».

إن فلسفة الفن عند والتر بنجامين ليست محاضرة جمالية؛ إنها تُعبِّر خصوصاً عن حساسية متفاقمة بفعل تناقضات الحداثة، التي ليست بغريبة عن عصرنا. هذه التناقضات، يراها في الصلة مع الأشياء، وفي الحوادث الأكثر تفاهة،

على ما يظهر في وجودنا اليومي: في نزهة في برلين أو فلورنسة، وقراءة بروست أو قصيدة لملرمه، وصورة فوتوغرافية غريبة لأوجين آتغيه (Eugène Atget)، اسم الشوارع، إنارة القناديل الغازية، ممر البانورامات، بولفار مونمارتر، إلخ.

إنه يُفكِّر في تسييس الجمالية، لأن الظرف يُكرهُه على ذلك: المطلوب هو توفير جواب عن المسحة الجمالية التي أصابت السياسة، وهي ما دعتْ إليه المستقبلية الإيطالية، والتي جسَّدتها الأعياد الكبرى الوطنية– الاشتراكية. غير أن بنجامين ليس مُنظِّر الأنسقة الإثباتية والمتماسكة الكبرى. يرتاب بنجامين، وهو قارىء بينيديتو كروتشه، من الاعتبارات العامة، ويفضِّل أعمال الفن الفريدة. إن تحاليله انغماساتٌ، تستهدف إقامةَ نوع من الألفة، من اللطافة، مع الغرض. وهو في ذلك قريب من تصورات «التعاطف»، التي عرضها فيكتور باش (Victor Basch)[٦]، وهو الذي تهدف الجمالية عنده إلى إقامة شكلٍ من اللطافة الرمزية مع العمل. غير أن بنجامين يذهب أبعد من هذا الطابع النفسي، الفردي، في العلاقة التي تصلنا بالفن. إنه يعتقد بإمكانِ إظهار أن الأعمال تكثيفاتٌ لتجارب ماضية قادرة على إضاءة المستقبل، إنْ توصَّلنا إلى فكِّ تعبيرها الرمزي والمجازي. ولكي يتم الإبلاغ عن تطورٍ غامضٍ في الثقافة، ما عادت هناك أي حاجة لتعليلات مملَة: يكفي أن نذكر، أن نصف من دون أن نحكم، أن نترك للقارىء مهمَّة إقامة التقابلات: إنه السبيل نفسه الذي سلكه بنجامين في آلاف الصفحات، التي تؤلِّف عمله حول إقاماته الباريسية[٧]، وهي أقرب لأن تكون «تحليلاً ظاهراتياً للتجربة الجمالية»[٨] في قلب الحداثة.

يفيد الظاهراتي موريس مرلو– بونتي (Maurice Marleau-Ponty)، في كتابه المنشور بعد وفاته، المرئي وغير المرئي (Le visible et l'invisible): «(...)، الحاضر، المرئي، ليس له مثل هذه القيمة عندي، ليس له عندي ميزة مطلقة إلا

بسببِ من مضمونه الهائل الكامن في الماضي، في المستقبل وغيره، الذي يُعلن عنه والذي يُخفيه»[٩].

يمكن لهذه الملاحظة أن تعرِّف بدقَّة إحدى السمات الأساسية في جمالية والتر بنجامين.

هربرت ماركوز: إيروس وثقافة

ظهر مقالُ والتر بنجامين «**العمل الفني في عهد إعادة إنتاجه الآلية**» (L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée)، للمرة الأولى، في العام ١٩٣٧، ثم ينشر هربرت ماركوز، في السنة التالية، في مجلة «معهد البحوث الاجتماعية» نفسها، بإدارة أدورنو وماكس هوركهايمر، مقالاً بعنوان: «**عن الطابع التوكيدي للثقافة**» (Sue le caractère affirmatif de la culture)[١٠].

هذا النص مهمٌّ لسببين: فهو يؤكد، من جهة، المكانة البارزة للفن والجمالية في الانشغالات الفلسفية لتلك الفترة؛ وهو يشهد حصول قطيعة مع الأنسقة المثالية الكبرى، مثل أنسقة كنط وهيغل. فالتزامُ فناني الطليعة في الصراعات الأيديولوجية، منذ عقدين، يُظهر بأن الفن انقطع عن أن يكون نشاطاً بريئاً، وغرضاً لاستثمارات ما ورائية خالصة. غير أن هذه الرهانات الفنية الجديدة تتخطى، من جهة ثانية، الوضعية التاريخية. سبق أن رأينا ذلك عند بنجامين: كان يرغب، بدوره، في الكفاح ضد الفاشية، بالطبع، إلا أن شاغله الأساسي يخصُّ مصير الثقافة في المجتمع الغربي المعاصر.

ماذا يريد ماركوز أن يقول من خلال «الثقافة التوكيدية»؟ لا تعدو الفكرة أن تكون بسيطة: تطوَّرت الثقافة الغربية، وارثة العصور العتيقة، انطلاقاً من

فكرة تقول بوجود عالَم من القيم الروحية والأخلاقية أعلى من الواقع المادي، المُبتذَل والمُضني. وتولَّدَ هذا العالم من تطلعات البشر إلى التخلص من وضعهم الوجودي، مشتقين مثالات صالحة عالمياً: مثالُ الجمال، والبطولة، والتحقُق الشخصي، وهو كذلك مثال الطيبة، والعدالة، والحرية، والتضامن والسعادة. إن الرغبات والتعلُّقات الإنسانية، مثل الحب، والمحبة، والتصرف النبيل والشجاعة أمام الموت، هي بدورها مثالية ومُتسامية. وبلوغ هذه القيم، في النظام الاجتماعي القديم، كان مخصوصاً، بطبيعة الحال، بأقلية من المُختارين، الذين كانوا منشغلين بتأكيدِ وجودِ هذا العالم المثالي، الذي للجميع مبدئياً، والموظَّف لأن يكون نموذجاً للسلوكات الإنسانية.

غير أن هذا العالم المثالي – كونَ التسامي – كان ينطوي على مصلحة على الأقل: كان يشكِّل دافعاً قوياً للرغبة في تغيير الواقع الإكراهي، بل في تحويل المجتمع الموجود؛ نظرياً على الأقل، طالما أن بنية المجتمع نفسها، المنقسم إلى طبقات، تمنع عملياً حصول أي تبديل.

إلا أن الثقافة الحديثة ما فقدت شيئاً، حسب ماركوز، من طابعها «التوكيدي»، بل عززته: هذا ما قامت به، على سبيل المثال، عندما أفرغتْ الفن من مضمونه التفجُّري، العنفي، الذي كانت تُخفيه حتى في شكلها المثالي. فقد كان الفن، في ما مضى، يَعِدُ بسعادة روحانية للغاية، حتى أنها كانت أبعد من أن يبلغها أحد؛ باتت الثقافة، منذ هذا الوقت، تجلب مُتعاً، تحديداً متع استهلاكٍ متزايدٍ دوماً للمقتنيات الثقافية، شريطة أن يبقى الواقع الموجود والنسق الاجتماعي من دون تغيير.

تَظهر الثقافة الحديثة، إذن، مثل ثقافة «توكيدية» ذات قوة محرِّكة مزدوجة. إنها تستجمع جميع أضرار الثقافة المثالية، طالما أنها تستند إلى الفصل بين

المثال والواقع، بين عالم القيم والعالم الحقيقي. غير أنها لا تمتلك، بالمقابل، حسنات هذه الثقافة، ذلك أنها تستبدل فكرة السعادة الكلية بالمتع الجزئية؛ كما تُفقد المثالات، إلى ذلك، قوتها التفجيرية، لدرجة أن الثقافة القديمة التقليدية، الكلاسيكية والبورجوازية، تتَّخذ، في نظر هذه الثقافة المخفَّفة، والمنخرِطة في النسق الاجتماعي والاقتصادي، هيئة تقدمية، على ما يخلص ماركوز إلى القول.

هذا الدفاع غير المتوقع عن الثقافة البورجوازية، في السنة نفسها (١٩٣٧) التي نظَّم فيها غوبلز (Goebbels) أولَ معرض لـ«الفن المنحل»، يثير تحفظات قوية من أدورنو وبنجامين. كيف أمكن لماركوز أن يتصرَّف، هو نفسه، كمثالي، وأن يتجاهل الطلائع؟ كيف لا يرى إلى الحداثة الفنية عند بودلير، وكافكا، أو عند شونبرغ، مثل قاعدةٍ لنقد المجتمع؟

غير أن مقاله بلغ سبيله إلى النشر. ويقول هوركهايمر وأدورنو لنفسيهما إن زميلهما الجديد لا يزال يمتلك الوقت لكي يصبح أليفَ مواقف «المعهد». غير أن المقال يُعبِّر، لو وضعنا جانباً هذا الأثر المتبقِّي من المثالية الجمالية، عن اهتمامٍ بالبعد السياسي للجمالية. كما يَسمح لماركوز بتعريف التوجهات النظرية الجديدة، التي سيعرضها لاحقاً في إيروس وحضارة (éros et civilisation) (١٩٥٥)، وفي الإنسان ذي البعد الواحد (L'homme unidimensionnel) (١٩٦٤)، تحديداً.

خضع ماركوز، مثل عدد كبير من مثقفي جيله، ولا سيما الأصدقاء في «المعهد» – وهو أليف قراءة هيغل، وهوسرل، وكركيغارد، وماركس وفرويد – لتأثير جورج لوكاش ومارتن هايدغر. فأطروحته الأولى لنيل الدكتوراه، وهي عن الرواية الألمانية، استلهمت، في الوقت عينه، جمالية (Esthétique) هيغل،

والروح والأشكال (L'âme et les formes) للوكاش؛ كما كتب، تحت إشراف هـايدغر نفسه، في العام ١٩٣٢، أطروحة عن هيغل.

إن موضوع الاستلاب و«التشيوء» عند لوكاش، و«التخلي» عن الفرد، أسيرِ قلقِه الوجودي، عند هـايدغر، ترجم، حسب مـاركوز، شاغلاً مشتركاً: إيجاد معنى أصيل للحياة. ألا يسعنا مصالحة الظاهراتية مع الماركسية؟ هذه الفكرة لا تروق أبداً لهايدغر. يتخلى مـاركوز، عندهـا، عن مشروعه، وبسهولة، خاصة وأن أستاذه التحق بالأيديولوجية الوطنية – الاشتراكية، ويكتشف، في الوقت عينه، الطبعة الكاملة لآثار مـاركس وإنغلز.

هذه القراءة تؤكِّد له وجود هوَّة كبيرة بين نظرية مـاركس والواقع السوفياتي؛ غير أنها تكشف له أيضاً إحدى النقاط المشتركة والنادرة بين الدولة الشمولية والأمم الديمقراطية: بناء الشيوعية فاشل، هنا وهناك.

في الشرق، تعرَّضت الثورة الشيوعية للخيانة. وفي الغرب، باتت أصعب حدوثاً: فالطبقة العاملة باتت منخرطة أكثر فأكثر في النسق؛ وتتخلى شيئاً فشيئاً عن التحويل الجذري للمجتمع، وتنكفىء على مواقف إصلاحية اشتراكية – ديمقراطية.

ما يجري في الاتحاد السوفياتي لا يُفاجىء مـاركوز بالطبع. وما يشغل باله، بعد الحرب العالمية الثانية خصوصاً، هو القوة الدَّمجية التي ينشرها المجتمع الصناعي الحديث من أجل تعطيل جميع المعارضات ذات الطابع السياسي والفني، والتي تدعو إلى طريق أخرى غير النفعية الجامحة للنشاطات الإنسانية. وما يصدمه أكثر هو التباين بين الإمكان المذهل الذي للتحرير، والذي يمثِّله

التطور العملي، التقني والصناعي، وبين الإبقاء على أنواع الرقابة والقمع، التي تُجبر الفردَ على كبح رغباته ونزوعاته، فيتسامى بها جاعلاً منها قوةَ عمل.

يتساءل ماركوز، بالإجمال، عن الشكل الحديث الذي تتَّخذه «أزمة الحضارة». إلا أننا، في هذه المرة، لم نعد في فيينا فرويد، حوالي العام ١٩٢٩؛ نحن في الخمسينيات، في الولايات المتحدة الأميركية – التي جعلَها ماركوز منفى له منذ العام ١٩٣٤ – أمام عتبة «مجتمع الاستهلاك».

«إيروس وحضارة. إسهام في فكر فرويد» (éros et civilisation. Contribution à Freud) (١٩٥٥)، هو، من دون شك، أهم كتب هاربرت ماركوز. إنه يستهدف تقريب أطروحات ماركس عن الاستغلال بواسطة العمل، من أطروحات فرويد، التي عرضَها تحديداً في «أزمة في الحضارة» (Malaise dans la civilisation). كما طلب أيضاً في هذا الكتاب أن يضع أسس تحويل ثقافي و»جمالي» للحضارة الصناعية، وأن يحدِّد دورَ الفن في المجتمع الحديث. هذا ما يسترعي انتباهنا، هنا، تحديداً، من فكر ماركوز، إذ أن مسعى الصلح بين كاتب الرأسمال وبين مؤسِّس التحليل النفساني ليس عديم النفع.

نبَّه ماركس، في مرات عديدة، في إنتاجه، من خطر أزمة جسيمة، بل قاضية، مُهدِّدة لديمومة المجتمع الرأسمالي. وسيكون لمثل هذه الأزمة علةٌ تتمثَّل في عبثية حضارةٍ تُراهنُ، في تطورها، على التقدُّم العلمي والتقني وحده، على حسابِ تفتحِ الفرد. كما لحظ ماركس أيضاً وجود تفاوتٍ بين تراكم الثروات بواسطة الرأسمال، ما له أن يكون احتمالَ مصدرِ سعادة للجميع، وبين المصير البائس المُخصَّص للفئة الاجتماعية الأكبر عدداً.

أما فرويد، فقد قَدَّم، في ما يتعلق به، تشخيصاً متشائماً للغاية لحال الحضارة الأوروبية بين الحربَين. ألا يعترف بأن الفرد يدفع الثمن الأعلى للفوز بالسعادة التي وعدتْ الحضارة بها: تلبيةٌ مؤجلة للنزوات، إجبار على التكيُّف مع الواقع، التضحية بالليبيدو؟ ألا يضع فرضيةً جسورة تكون الإنسانية، بموجبها، قد صارت عصابية، بسبب المجهودات المطلوبة من أجل بناء الحضارة؟

هذا التشابه بين وجهتَي نظرِ ماركس وفرويد – المشغولَين، في نهاية المطاف، بمصير الفرد، ضحيةِ الإكراهات غير المضبوطة – يُسوِّغ، بالنسبة إلى ماركوز، معنى المشروع الذي يُقدم عليه: تطويرُ مشروعِ ثقافةٍ غير قمعية، قابلة لأن تسمح للإنسان بالارتباط من جديد بالسعادة، هذه الفكرة المهدَّدة فعلاً.

يقرِّر، عندها، القيام بتفسير جديد لأطروحة فرويد. ما قال به هذا الأخير، على الرغم من أسفه لوجود أزمة في الحضارة الحالية، لا يوفِّر فسحات ممكنة لتحسُّنٍ محتمَل. ففرويد يقول، في واقع الأمر، إن الحضارة نشأت من جراء قمع النزوعات، منذ أول الأزمنة، أشبه بقدر غاشم. ويُشكِّلُ التسامي بالرغبات اللاواعية، وكبتُ النزوعات الشبقية، الشرطَ اللازم والضروري للتكيُّف مع «مبدأ الواقع». هذا التكيُّف يتحقَق باحترام الممنوعات، والقواعد والتوافقات الاجتماعية، الأخلاقية والدينية، التي تسمح بتنظيم الحياة في المجتمع. فالطبيعة ليست سخيَّة في مواردها لكي تتيح لكلٍّ منّا، وعلى مهل، تلبيةً تلقائية لرغباته، والعيش حسب «مبدأ الالتذاذ».

إجمالاً، إن التنظيم العقلاني للحضارة، حسب فرويد، هو الجواب المناسب عن حالة أصلية من النقص. وليس في إمكان الحضارة، المشغولة بالحفاظ الذاتي على نفسها، أن تضع خاتمة لهذا التنظيم العقلاني، مخافة العودة إلى النقص، إلى النكوص، إلى محطة سابقة من التطوُّر، أي إلى العدم، بل إلى التوحُّش.

إن قانون التنظيم، وقمعِ الغرائز، الذي يكفل بقاء النوع الإنساني، ينطبق أيضاً، بالنسبة إلى فرويد، على تطوُّر الفرد. فهو يُظهر، في ثلاثة مقالات عن النظرية الجنسية (Trois essais sur la théorie de la sexualité)، كيف أن الانتقال إلى حالة الرشد يشترط، منذ الطفولة المبكِّرة، الاستِدْخال التدريجي للمحرَّمات الجنسية، المفروضة من المجتمع. أما أن نتعلَّمَ تأجيل إرضاء الليبيدو – وهو لفظٌ أراد فرويد منه التعريفَ بمعنى يتعدَّى الكلام عن الجنسية التناسلية –، فهذا يتيح انتقال مبدأ الالتذاذ الشهير إلى مبدأ الواقع، الذي يستجيب إلى متطلبات الانتظام في المجتمع، ويُؤذِنُ بسلوكٍ اعتيادي، على ما يُنظر إليه. بالنسبة إلى فرويد، إن هذا التعلم، غير الواعي تماماً والاختياري، ليس مُتشابهاً بطبيعة الحال، عند الجميع. فهو مُعرَّضٌ للفشل أحياناً، ويتوجَّب عندها البحثُ عن أصل العصابيات في الكيفية التي يردُّ بها كلُّ واحدٍ منا، وفاقاً لتاريخه الشخصي وتربيته، على كبت نزوعاته الشبقية، بخاصة حين تكون قد نشطت من جديد، إثر صدمة موت. من هنا تنشأ منافعُ المعالجة النفسانية التي تعمل، عبر وعي الرضّات، ولا سيما في الطفولة المبكرة، على أن يستعيد المريضُ مكانه في المجتمع.

لا يُنكر ماركوزه، بالطبع، ضرورةَ القمع الأساسي للنوازع، إلا أن أطروحة فرويد تبدو له متناقضة وغير كافية في نقاط مختلفة. فإذا كانت الإنسانية والحضارة والمجتمع «عصابية»، في الواقع، وكما يعترف فرويد بذلك، بفعلِ قمعِ الغرائز – وهو مما لا يُمكن تجنبُه –، أليس مفارقاً طلبُ دمجِ المريض في الوسط الذي هو في أساس مرضه؟

إلى ذلك، يشترط المجتمعُ الصناعي المعاصر أكثر من لزوم التكيُّف مع مبدأ الواقع؛ إنه يشترط انصياعاً للنفعية الاقتصادية التي تُترجم بتضحية غير مُبرَّرة للوقت الحر، وباستثمار مُبالِغٍ فيه للطاقة النزوعية في العمل. إلا أن مبدأ

النفع يشكّل تعارضاً ينضاف إلى مبدأ الواقع. هذا الإرغام الإضافي – يتكلم ماركوز على قمع مزيد – ألا يكون في تعارضٍ مع مستوى التطور التكنولوجي، وخصوصاً مع آلية تنفيذ الواجبات؟ خاصة في مجتمع يشكو، بأي حال، من الإنتاج المزيد، وهو ضحية التبذير الذي لا يستفيد منه حتى محرومو الأرض؟

ولكن ألا يكون مُبالغاً به الحديث عن قمعٍ مزيد في المجتمعات المعاصرة، غير الشمولية، المتطورة صناعياً، كما في الولايات المتحدة الأميركية، على سبيل المثال؟

لا، حسب ماركوز، لأن هذا القمع المزيد يتجنّب استعمال وسائل عنيفة ومُتسلّطة. بل يعرض علينا، وعلى العكس من ذلك، جميع المظاهر الدالّة على حرية مزيدة. فمبدأ النفع براغماتي: لا يشترط أبداً احترام القيم والمُثل، التي يدعو إليها المجتمع البورجوازي في العصر الماضي. على المستوى الأخلاقي والجمالي، ليس عليه أن يكترث بمدار السامي: فهو يُسرِّع، على العكس، عمليةَ «نزع التسامي»، ويُحَسِّن نزعَ الطابعِ التقديسي عن المحرمات، التي يشعر بها، مثل معوِّقات أمام سيطرته. غير أن نزع التسامي هذا هو أيضاً وسيلةٌ للرقابة الاقتصادية، ويسمح بإسناد قيمةٍ تجارية لجميع سمات النشاط الإنساني، حتى الخصوصي للغاية. يُطلق ماركوز تسمية «نزع التسامي القمعي» على هذا المسار الذي يتعيّن، على سبيل المثال، في استغلال الجنس تجارياً على حساب شبقيةٍ حقّةٍ للنشاطات والعلاقات الإنسانية: «إن التعبير الأجلى عن هذا الأمر يتمثّلُ في إدخالٍ نسقيٍ لعناصر «جالبة للإثارة الجنسية» في الأعمال، والسياسة، والإعلان، والدعاية، إلخ. وبالقدر الذي تحصل فيه الجنسية على قيمة تجارية محدَّدة (...)، تتحوَّل إلى أداة تماسكٍ اجتماعي»[١١]. إن مبدأ النفع، في الواقع، لا يُحرِّر أبداً، بل يكتفي بجعل الأمور أكثر ليبرالية.

هذه الاعتبارات تبدو بعيدة عن ميدان الجمالية؛ فهي تُحدد، في واقع الأمر، الإطار الذي يُفكِّر فيه ماركوز بالعلاقات بين الفن والمجتمع. ذلك أنه يبقى، حقيقة، أن نتصور فرضية قيامِ حضارة غير قمعية، تكون أعمالُ الفن والإبداع الفني الصورةَ الممهِّدة لها. إنها طوبى، من دون شك، غير أنها، كيف تكون، وفي أي أمر – على ما يتساءل ماركوز – أكثر وهمية من عقلانيةٍ تَظهر في مجتمعاتنا خرقاء في الغالب، حتى لا نقول لا معقولة؟ أتكون أكثر توهُّماً من سياسة الأمراء الحاكمين حين يَدَّعون ضمانَ سعادة الإنسانية بفضل توازن الرعب النووي؟[١٢].

غير أن القيام بذلك يتطلب إعداد نموذج نظري معقول! ويعتقد ماركوز بأنه وجدَه، كما سبق القول عن ذلك، في **رسائل في التربية الجمالية للإنسان** Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme لفريدريش فون شيلر. فلقد نُظر إلى هذه الكتابات على أنها تتمَّة لنظرية كنط، فأسقطنا، حسب ماركوز، الجانب المخرِّب فيها. فلم ننتبه إلى أن شيلر، قبل فرويد، شرح مرض الحضارة على أنه «النزاع بين غريزتين أساسيتين عند الإنسان، بين الغرائز الحسّاسة والغرائز الشكلية». هكذا جرى إغفال الرهان الأساسي الذي وضعته الرسائل، وهو الذي يتولَّد من الصراع بين لوغوس، العقل أو المعرفة العقلانية، وبين إيروس، الطاقة الشهوانيَّة، الديناميَّة. وحده كارل غوستاف يونغ، حسب ماركوز، تنبَّه إلى مفاعيل هذه النظرية، بل أرعبه حتى مفهوم «غريزة اللعب» وطوباوية دولةٍ جمالية مستقلة، متخلِّصة من العقل القمعي.

لا يجهل ماركوز، وإنْ كررنا القول، أن فرضيَّة تناغمٍ بين النزوات تنتسب إلى الرؤية. فمن جميع الأنشطة الإنسانية، الموضوعة في غالبها تحت رقابة العقل، وحده الفن يستطيع بعدُ، حسب ماركوز، أن يرسم الخطوط العريضة

للطوبى. إلا أن هذا يفترض أن التخيُّل والاستيهامات، الموصولين بـاللاوعي، يستطيعان التخلص بعدُ من رقابة العقلانية. بمقدار ما يتوصلان إلى ذلك، يقوى الشكل الجمالي، وتحديداً الأشكال «السوريالية وغير النغمية» في الحداثة، على التعبير عما تسعى دوماً حضارة مبدأ النفع إلى كبته، أي صورة عالمٍ متصالِحٍ حقاً مع نفسه.

تُعبِّرُ، إذن، هذه الانعكاسات الخيالية، التي يوفرها الفن، والعالم الظاهر الذي يقترحُه علينا، عن سلبية العالم الحقيقي، وعن إرادة القطع مع عقلانيةِ مجتمعٍ يُقَسِّمُ الإنسان، حسبما قال شيلر، إلى نصفين، ولا يوظف سوى جزء وحسب من ملَكاته.

في إمكاننا رفض بروميثيوس، بطلِ الثقافة الغربية، المثابرة والخاضعة للعقل، وتفضيلُ أساطير أخرى، أكثر تعبيراً عن النزعة الديونيسية: هؤلاء الأبطال الذين احتفى بهم كُتابٌ وشعراء، مثل أندريه جيد، وبول فاليري، وغاستون باشلار (Gaston Bachelard). ويمكن لنرسيس، صورة الصلح مع الطبيعة، وأورفيه، صورةِ الإبداع الغنائي، أن يجسِّدا فعلاً، حسب ماركوز، معنى هذا «الرفض الكبير»[١٣].

إن التفاؤل النسبي، في كتاب إيروس وحضارة (éros et civilisation)، الموصولَ بـأملِ تحقيقِ ملموسٍ للطوبى بفصل الفن، يختفي في كتابه **الإنسان ذو البعد الواحد. مقال عن إيديولوجية المجتمع الصناعي المتقدم** (L'homme unidimensionnel.Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée). تجنح الرأسمالية الأميركية، حسب ماركوز، صوب مجتمع «مغلَق»، و«تعمل على الإمساك بجميع أبعاد الوجود، وعلى إدماجها بها، سواء أكانت خاصة أم

عمومية». وتشير «البعدية الواحدة» تحديداً إلى إخضاع جميع الأنشطة الإنسانية للنسق التجاري، وإلى انصياعها للإنتاجية، وفق مبدأ النفع.

إلا أن مجتمعاً مغلقاً لا يعني أبداً مجتمعاً منطوياً على نفسه. فحرب الفيتنام تجنِّد قوى مادية وإنسانية في صراع ذي طابع إمبريالي، وتشير إلى رغبة في فرض النظام الأميركي والنموذج ذي البعد الواحد على المناطق الأخرى في العالم. إن السمة الأكثر تمييزاً لهذا المجتمع ذي البعد الواحد تكمن في مقدرته على استيعاب قوى المعارضة، القابلة لأن تُهدِّد توازنه. وحاصلُ ذلك، أن زيادةَ الرفاهية المادية، والإمكان الذي يعطيه النسقُ لنفسه، في تلبية الحاجات التي استثارها بنفسه أو أوجدها أو أبدعها، تُعَطِّلُ تباشير الاعتراض. هذا القبول، وهذا الاستِدْخال لقواعد اللعب من قبل المحكومين، يُظهران الاشتغالَ الممتاز لنزع التسامي القمعي: في نهاية المطاف، هذا يضمن الاندماج الاجتماعي.

لا يتفلَّتُ الفن ولا الثقافة من قانون الاندماج هذا في المجتمع ذي البعد الواحد. إن الثقافة، حسب ماركوز، وأكثر من أي وقت مضى، تجنح لأن تصير توكيدية. فما عادت تنقد المجتمع، مقترحة على الجمهور طريقة أخرى في العيش، ومستثيرة تشوفاً إلى تحويل الوجود الحاضر. إنها تكتفي، من خلال شخصية البطل الوطني، رجل العصابة، النجم، رب العمل الكبير، الصورة الآسرة، بعرض تنويعات عن حياة متشابهة، وهذه التنويعات «ما عادت تُوظَّف أبداً في إنكار النظام القائم، بل في تأكيده»[١٤].

ماركوز لا ينتقد إجمالياً دمقرطة الثقافة؛ إنه يضع موضع النقد آلية محددة في التواصل الثقافي، الذي يصيبُ مضمون العمل نفسه، ومعناه عند الجمهور. في الروايات المعاصرة – ويذكر منها: ترامواي اسمه رغبة (Un tramway nommé

Désir)، القطة فوق صفيح ساخن (La chatte sur un toit brûlant)، لوليتا (Lolita)(**)- تمَّ وصفُ الجنسية بطريقة أكثر واقعية وجرأة مما هي عليه عند راسين، وغوته، وبودلير، وتولستوي. وهي، وإنْ كانت متوحِّشة أو رذيلة، فإنها منزوعة العدوانية بالنسبة إلى المجتمع، الذي يستعيدها ليحوِّلها إلى أعمال ذائعة الشهرة.

أما عن الطلائع الفنية عموماً، المحدودة في قدرتها على انتقاد تواصلٍ ثقافي تستفيد منه، فإنها تكتفي بإظهار رغبتها في القطيعة مع التواصل نفسه، وليس مع النسق الذي يدير هذا التواصل. هكذا في المجتمع ذي البعد الواحد، حتى «الرفض الكبير» مرفوض! إن تطوُّر الرأسمالية المتقدمة صوب مراقبةٍ إدارية ومؤسساتية فعّالةٍ ودقيقة أكثر فأكثر للوجود بكامله، يقود إلى تصوُّر «نهاية الطوبى»، أي بكلام آخر إلى نهاية الجمالية نفسها.

إن أطروحات ماركوز تجذب إليها قسماً واسعاً من الجيل المعارِض في نهاية الخمسينيات وبداية السبعينيات. وهذا يتمُّ أحياناً على حساب سوءِ فهمٍ متعاظِم. ينتهي كتاب الإنسان ذي البعد الواحد (L'homme unidimensionnel) بهذا الشاهد لوالتر بنجامين: «إليهم وحدهم، من لا أملَ لهم، أُعطيَ الأمل».

إن ماركوز يأمل، من دون وهمٍ كبير بالمستقبل، بتحسُّن في النسق، واقعاً، ما لا يمنعه من أن يكون إلى جانب الأقليات المضطهَدة، وأن يخوض تحديداً معركة ضد التمييز العنصري. فقد كان شكّاكاً في المصير المخصَّص للثقافة والفن في المجتمعات ما بعد الصناعية، ويرفض، على أي حال، كلَّ عدمية. فهو لا يعتبر، على سبيل المثال، أن الجمال «رجعي»، وأنه يتوجَّب إخراجُه من المتاحف وغيرها من المؤسسات الثقافية؛ وهو لا يعتقد أبداً بأن شهوة الغرام باتت بالية،

ولا أن الإبداع الشعري بات ساقطاً. بل يعتقد ماركوز شديد الاعتقاد، وعلى الخلاف من ذلك، بعالَم يعمل على نزع التسامي وعلى التضحية بكلِّ المصالح الاقتصادية المقدَّسة، كما يعتقد بأن الاحتفاظ، ولو بنزر يسير، من التسامي، قابلٌ لأن يَظهر مثل عمل مقاوِم... قبل أن تنفتح، في مستقبل غير محتمل، طريق نزع التسامي «المُحرِّر».

إن مؤلَّفه الأخير، البعد الجمالي. من أجل نقد الجمالية الماركسية (La dimension esthétique.Pour une critique de l'esthétique marxiste) (١٩٧٧)، استعادةٌ للموضوعات التي سبق أن عرضها. ولقد كان من الخطأ، في فرنسا تحديداً، اعتبار هذا النص مثل نقلة تخطَّت كتابه إيروس وحضارة (éros et civilisation). فماركوز ينصرف فيه، ببساطة، إلى نقد متَّسق، بعيدٍ بعض الشيء عن مجريات الأمور، للواقعية الاشتراكية، في عصر بات بالياً، على الأقل في الغرب. وحيث كان لنا أن ننتظر ظهورَ تفكير في بعض التيارات «التشكيلية» الأميركية الشمالية، المنخرطة في نقد التمثيل، أو في تحويل المؤسسة الفنية عن وجهتها، يكتفي ماركوز بالتشديد، بشكل تجريدي، على الحمولة النقدية للتخلُّعات الشكلية. إلا أنه كان يتشكَّك، بالتأكيد، كما صرَّح قبل ذلك، في العام ١٩٧٦، في جريدة فرنسية، بإمكان وجود عملٍ فني قادر، بعدُ، على استثارة الصدمة. نحتفظ من هذا الكتاب، خصوصاً، بهذا الإهداء: «أما عن فضل نظرية تيودور أدورنو الجمالية على كتاباتي، فإنه يبدو من نافل القول الإشارة إليها»[١٥].

تيودور أدورنو: جمالية للحداثة

هذا التكريم الذي خصَّ به ماركوز زميله في «معهد البحوث الاجتماعية» متأخِّر: ففي الوقت الذي كتب فيه هذه السطور، كان عملُ أدورنو، المنشور بعد وفاته، والموسوم تحديداً نظرية جمالية (Théorie esthétique)، قد صدر قبل

سبع سنوات (١٩٧٠)[١٦]. إلا أن هذا النص لم يُحدث، لحظتَها، أصداء كثيرة، حتى في ألمانيا نفسها. وعلينا، في فرنسا، انتظار الثمانينيات لكي تبدأ أعمال ما سمي «مدرسة فرانكفورت»، أي ماكس هوركهايمر وتيودور أدورنو ووالتر بنجامين وهربرت ماركوز، في استثارة اهتمامِ علماءِ اجتماعِ الفن وفلاسفة الفن.

كان أدورنو، حتى ذلك الوقت، معروفاً بوصفه مُنظِّراً للموسيقى، ومؤلِّف مقالات عن فاغنر[١٧]، وسترافنسكي وشونبرغ [١٨]. إن دفاعه عن الحركات الطليعية، ومدحَه لكل النظريات المنتهية بـ«ية»، في فترة ما بين الحربين، تبدو مقيَّدة تاريخياً. فمرجعياته الفنية تتعلَق أساساً بمدرسة فيينا الثانية: ألبان برغ (Alban Berg)، وأرنولد شونبرغ، وأنطون فون ويبرن (Anton von Webern)؛ ويذكر في الأدب في صورة أساسية: ملرمه، وكافكا، وبروست، وفاليري، وجيمس جويس، والشاعر بول سيلان، وصموئيل بيكيت، الذي يهديه كتاب نظرية جمالية (Théorie esthétique). وهو يشير، في ميدان الفنون التشكيلية – الذي يتناوله بوصفه غير عارف فيه، على ما يقول – إلى الانطباعيين، وإلى مصورين تعبيريين ألمان، مثل كلي، وكاندينسكي، وبيكاسو، لكنه يجهل الحركات التشكيلية الناشطة في الستينيات. إن إشاراته وحدها تهدف إلى نقد غير مباشر لجميع التيارات التي تبحث، حسبما يقول، عن تدميرِ مفهومِ العمل نفسه، مثل التصوير بوصفه عملاً (action painting)، والفن المفهومي، والفن بوصفه حدثاً أدائياً (happening)، والفن الخام(***).

تبدو جمالية أدورنو، إذن، كما لو أنها تُراكم المفارقات: تكافح من أجل حداثة جذريَّة مُؤسَّسة على أعمال، مهمَّة من دون شك ونموذجية، إلا أنها باتت كلاسيكية؛ وهي تؤكِّد أن التصوير غير التشبيهي وحده يبقى، من الآن وصاعداً، مُمْكنَ التَّصوُّر في المستقبل، من دون التفكير في التقلبات التي تؤلِف جزءاً لا

يتجزأ من تاريخ الفن؛ كما تستمر في الترويج للطابع العنفي لأدب الطليعة، بينما يندرج هذا، منذ وقت، في الأنطولوجيات والكتب المدرسية الموجزة.

أما عن الكتاب نفسه، نظرية جمالية (Théorie esthétique)، فإنه يُطوِّر دائماً فكرة أن الفن يشكِّل «وعدَ سعادة» – الفكرة العزيزة على ستاندال –، لكنه يبدأ بوصفِ حالِ سوداوية التشاؤم: الفن لا يتحصَّل من تلقاء نفسه، حتى إن حقه في الوجود، في المجتمع الحالي، بات مهدَّداً؛ بل يتكلم أدورنو عن إمكان «نزع جمالية» الفن، أي على خطة يتوقَّف فيها الفن عن أن يكون فناً.

في الواقع، إن مجموع تطور الفن المعاصر، منذ ما يقرب من ثلاثة عقود، يبدو مُناقِضاً لأطروحات أدورنو: يُحتفى بالفن الحديث في أمكنة مُجدَّدة وجذابة، المخرجون يعتنون بمسرحيات بيكيت، وتتَخذ موسيقى شونبرغ مكانها في العروض الموسيقية، والشغف الشديد بالفن المعاصر يصنع أياماً سعيدة لرجال السياسة كما للمؤسسات الثقافية. لم يعد الفن، بخلاف ما قاله أدورنو، خاضعاً للأمور الناهية في الحداثة الجذرية؛ إنه ينهل بحرية من أشكال الماضي، التي يجمعها مع مواد ووسائل مختلفة، تقليدية أو عالية التقنية من الزمن الحاضر أو المقبل.

إلا أن تصورات أدورنو، إذا وضعنا جانباً حدودها التاريخية، تستمرُّ في ممارسة تأثير قوي على التفكير الجمالي المعاصر. فالمُفارقات، التي تبدو كما لو أنها تُفخِّخ نظريته، هي بدورها مفارقات عصرٍ تحدِّده بقوَّةٍ أزمةُ الحداثة. إنه لمن السذاجة بمكان استنتاج أن فكرة الأزمة، التي شغلتْ قبل ذلك الكاتب الرومنسي يوهان– بول، باتت، اليوم، غير منفصلة عن مفهوم الحديث نفسه. وليس من الصدفة أبداً أن يكون التفكير الفلسفي في زماننا قد ورث، بنسبة كبيرة،

انشغالاتٍ سبق لهوسرل أن عبَّر عنها، منذ بدايات القرن (الماضي)، في خصوص «الأزمات في العلوم الأوروبية» أو «أزمات الإنسانية».

هذه الأزمة لا تُجنِّبُ أبداً عالمَ الفن منها. فالدور النافذ للمؤسسات الثقافية، ووسائل الإعلام، واستراتيجيات التواصل، وأثر الأنماط، هذه كلُّها تُغيِّرُ بقوَّةٍ العلاقةَ التي نقيمها، منذ قرون، مع الفن ومع الأعمال. هذا ما انتبه إليه سابقاً والتر بنجامين. إن وضعية الفن المعاصر، في الواقع، هي أقلُّ سحراً من الوضعية التي جرى الحديث عنها سابقاً. كلٌّ منا يستطيع أن يتفاجأ، على سبيل المثال، من التناقض الفاقع بين إقبال الجمهور، الحماسي في الغالب، على التظاهرات الثقافية، وبين التراجع النسبي في الاهتمام بالأعمال الفنية المتأخِّرة. فالسياحة الثقافية، والجولات المتحفية، أو عبر أدلَّة عرضٍ على الحاسوب، تجعل الشك يخيِّم حول قوة «التجارب الجمالية وأصالتها»، وحول قدرتها في تغيير، – وبكلام آخر – في إغناء، الحياة اليومية.

فلقد فَقد مفهوم الحداثة نفسه بعض قيمته. فهو، منذ عقدين، ضحية الوهم الذي دخلنا بموجبه في عهدٍ ما بعد حداثي، تميِّزُه نهاية التاريخ، ونهاية الأيديولوجيات الكبرى، ونهاية الانشقاق التاريخي بين قيم الماضي والحاضر والمستقبل. وبات مغرياً تصوُّرُ التاريخ، ولا سيما تاريخ الفن، مثل مستودَع هائل من الأشكال، والأساليب، والمواد والسبل، وبات مُغرياً أيضاً النَّظرُ، في هذا المستودع، إلى إرثٍ لا ينضب من الاستلهامات، في خدمة إبداعٍ متحرِّر من عقيدة التطور المُتحجِّرة.

إن النتيجة الجليَّة عن عدم التمايز هذا، بين قيم الماضي وقيم الحاضر، هي اختفاء المعايير التي كان النقد الفني يُجيزها لنفسه في ما مضى، والنقدُ الجمالي، من أجل تثمين أعمال الفن والحُكم عليها.

سنقوم بإيضاح هذه النقطة في الفصل القادم. إلا أنه يبدو، منذ الآن، أن «أزمة الفن» و«أزمة النقد» لا تنتسبان إلى الكلام المتداول؛ وإن أصبحتا كذلك، فهذا لأنهما تعبران عن فقدانِ شرعية فنٍ بات غير قابل للتحديد؛ هذا الفن خاضعٌ لأوامر ناهيةٍ، اقتصادية وثقافية؛ كما أصبح، إلى ذلك، جزءاً من مجتمع تكنولوجي، ومن حضارة تسلية، يتساءلان بعدُ عن مكانة الفن الفعلية وعن وظيفته.

ليس من النادر إجراء مقارنة بين أزمة الأزمنة الحاضرة – مع تباشير الألفية الثالثة – وأزمة القيم التي كانت تسود في الثلاثينيات. إلا أنه لا يوجد بينهما، مع ذلك، أيُّ شبه. لو وضعنا جانباً ربما شعور الخشية الكامنة هذا مما يتغيَّر على عجل، ولا يحمل بعد اسماً له؛ وهو شعورٌ عملَ الفنانون الطليعيون على التعبير عنه، أحياناً قبل غيرهم، وهو ما لا يجهله، على الأرجح، فنانو اليوم بدورهم.

يحمل كتاب أدورنو **نظرية جمالية** (Théorie esthétique)، تحديداً، علامة الثلاثينيات، مثل ندوب دالَّة على عصر مهموم، كان يعني فيه الدفاعُ عن الفن الحديث مقاومةَ المساعي الشمولية الهادفة إلى تصفيته. هذا الرهان السياسي والأيديولوجي اختفى، اليوم، في الغرب على الأقل، وفي الوقت الحالي. ولكن يبقى الأمل بنهاية جديدة للفن، وبانحلال الجمالية الذي يقلق، بعدُ، أكثر من فيلسوف معاصر. إن العودة، مرة جديدة، إلى هذا الموضوع في التفكير النظري عن الفن يدفع إلى تحليلٍ مزيد لكتابات أدورنو.

إن اسم أدورنو، مثل اسم ماكس هوركهايمر، موصولٌ بـ «معهد البحوث الاجتماعية»، وبأعمال مثقفين ألمان من أصول يهودية، منفيين في الولايات

المتحدة الأميركية، بعد قيام النظام النازي. لهؤلاء الفلاسفة، وهؤلاء المفكِّرين، الذين تحلَّقوا حول النظرية النقدية، برنامج، وهو فهمُ فشلِ الثورات الاشتراكية في أوروبا، والنضالُ ضد الأيديولوجية الوطنية – الاشتراكية، والتنبيهُ من إقامةِ أو من ترميمِ الأنظمة الشمولية. إنهم يتبنُّون ماركسيةً نظرية، لكنهم – على ما رأينا مع بنجامين وماركوز – يرفضون جذرياً الماركسية– اللينينية القويمة، ونموذج المجتمع السوفياتي.

بعد الحرب، توجهت أبحاث أدورنو مباشرة صوب علمِ نفسِ الجماهير، وصوب علمِ اجتماعِ الثقافة. فهو يشارك، مع برونو بتلهايم (Bruno Bettelheim) تحديداً، في تحقيقٍ جماعي عن أصول معاداة السامية، دارسَين أثر وسائل الاتصال الجماهيري على الفن وعلى الثقافة التقليدية.

إن هذه الأنشطة تجري، في الواقع، على هامش مصالح أدورنو الأساسية، أي الموسيقى والفلسفة. فهو كاتبُ أطروحة أولى عن هوسرل (١٩٢٤)، ثم ثانية عن كيركيغارد (١٩٣١)، ويقرأ بحماس أعمالَ لوكاش الشاب، **الروح والأشكال** (L'âme et les formes) و**نظرية الرواية** (La théorie du roman). ويعتني عن قرب بمقالات والتر بنجامين المُخصَّصة للرومنسيين الألمان الأوائل، وللدراما الباروكية. إلا أن الفلسفة لن تقوى على حجب رغبته في الموسيقى. يتابع في فيينا، ابتداءً من العام ١٩٢٨، دراسته للبيانو وللتأليف الموسيقي، تحديداً عند ألبان برغ، الذي سترتبطه به صلة صداقة. ويشارك، منذ العام ١٩٥٧، في مدينة درمشتاد، بصفة هاوٍ متنوِّر، في التوجُّهات الجديدة للموسيقى «المُتَسَلْسِلَة»(****)، التي حدَّدها كارل هاينز شتوكهاوزن وبيار بوليز. إلا أنه يبقى مقتنعاً، حتى موته، بأن موسيقى شونبرغ وحدها، موسيقى الترتيبات الموسيقية الحرَّة، قبل النظام الموسيقي ذي الدرجات الاثني عشر، وقبل الموسيقى «المتسلسلة»، تُوَفِّر مثالاً أصيلاً عن «موسيقى الحرية».

ديالكتيكية العقل (La dialectique de la raison)، المنشور في العام ١٩٤٧، والذي صاغه بالتعاون مع هوركهايمر، هو أحد الكتب الأساسية في النظرية النقدية. لا يتمُّ فيه تناولُ الموسيقى مباشرة؛ لكن الكاتبَين يتساءلان فيه، بالمقابل، عن مصير الفن والثقافة عموماً في المجتمع الحديث. غير أننا لا نقوى على فهم هذا المصير إلا بالعودة إلى أصول الحضارة الغربية، في هذه اللحظة التي تتأكد فيها، للمرة الأولى، هذه الثقة المطلقة بسلطة العقل. مثل هذا الانشغال سبق لنا أن وقعنا عليه عند نيتشه وعند هايدغر.

إلا أنه يتوجَّب، عند هوركهايمر وأدورنو، العودة إلى قبل ذلك بكثير، إلى تكوين «اللوغوس»، إنْ أردنا التعرُّف على المكانة الأساسية التي يشغلها في الغرب. فالتنقيب الآثاريّ في العقل، الذي يقومان به، يقترب بصورته هذه مما أسماه الفيلسوف جاك ديريدا (Jacques Derrida) بـ«تفكيك اللوغوسية الغربية المُتمركزة على ذاتها». لم يعد المقصود التَّأسُّف على حالِ انحطاطِ الحضارة منذ العهد الإغريقي، وإنما الكشف عن أحد أغرب الألغاز في تاريخنا. وهو هذا اللغز تحديداً: كيف للعقل، المبدأ الأعلى الذي صاغت بموجبه فلسفة «الأنوار» مثالات الإنسانية الكبيرة – اي حقوق الإنسان، الحرية، العدالة والمساواة –، كيف له أن ينقلب على نفسه، وأن يتحول إلى أداة هائلة في السيطرة، وقابلة لأن تستعبد الطبيعة كما البشر أنفسهم؟ كيف يمكن تفسير التباين بين القيم، التي أعلنتها الليبرالية الديمقراطية عالياً وبقوة، وهي وارثة الثورة الفرنسية، وبين الواقع البليد الذي انتهى إليه العقل، إذ جرى تحريفه شيئاً فشيئاً إلى عقلانية تكنولوجية؟

هوركهايمر وأدورنو تلاعبا بمعنيَي لفظ «عقل»، المبدأ الأعلى وملَكة المعرفة في الوصول إلى الحقيقة. في الحالتين، هذا العقل غامض، ديالكتيكي:

يُحرِّر الإنسانَ من عبودياته، ويعتقه من الظلامية، لكنه يُولِّد معه، ولا سيما في الرأسمالية المتقدمة، وعياً تقنوقراطياً موضوعاً في خدمة طبقة مسيطِرة. تترجم الحرب العالمية الثانية، الكارثة العالمية، عند هوركهايمر وأدورنو، قدرةَ العقل هذه على تدمير نفسه. ليس المقصود، مثلما اعتقد لوكاش، «تدميرَ» العقل، ولا «كسوفَه»، مثلما أشار هوركهايمر إلى ذلك، ذات يوم، وإنما ميلٌ دائم للعقل إلى التدمير الذاتي.

ما هي نتائج هذه الظاهرة على المستوى الفني والثقافي؟ عايش الفيلسوفان، في الولايات المتحدة الأميركية، التطوُّرَ الهائل لوسائل الإعلام، من سينما، وصحافة، وأسطوانات، وإعلانات. كما جعلتْهما «الدمقرطةُ الثقافية»، الموضوعة تحت رقابة شكلٍ آخر من العقلانية، هو الاقتصاد، يُبديان الشكَّ حيالها. هذه الدمقرطة انتهت إلى أن تكون مسألة إدارة ودعاية؛ إنها تحصل على نتائج أكيدة، لكنها تكتفي خصوصاً بتوزيع فئات الثقافة التقليدية. هوركهايمر وأدورنو ينحتان، لهذا الغرض، مصطلحاً بات، اليوم، شائعاً، وهو «الصناعة الثقافية»، لتحديدِ ظهورِ ثقافة منمَّطة، مشروطة وموضوعة للتجارة وفق شروط نمط السلع الاستهلاكية. يُذَكِّرُ هذا النقد، طبعاً، بما سبق لماركوز أن تحدَّث عنه من طابع «توكيديٍّ» للثقافة؛ كما يُذكِّر أيضاً بأطروحات بنجامين عن فقدان الهالة.

إن التنديد بالصناعة الثقافية ضمني في كتاب نظرية جمالية (Théorie esthétique) لأدورنو، إلا أنه لا يُشكِّل العنصر المحدِّد لتفكيره في الفن الحديث. يعترف أدورنو بأن «المسار الذي يقود، اليوم، كلَّ عمل فني إلى المتحف، حتى الأخير من أعمال بيكاسو، بات غير قابل لأي رجوع عنه». ولم تعدْ مواجهة هذا المسار، مباشرة، بالأمر المجدي. بل يسخر أدورنو من النقد الذي لا يلوي على نفسه، والذي يُعلن دوماً بأنه «مستاء من ثقافة، هي التي أعطته، بسبب أزمتها، حقَّه في الوجود».

إن التصرُّف المناسب ما عاد يتعيَّن، إذن، في تمضية الوقت، في تحقير المؤسسة الثقافية، بل في استخراج الأعمال المطمورة في المتاحف. ويفضل تحليلٍ عميق لمثل هذه الأعمال – التي لها أن تخضع لـ«تحليل مثولي»[١٩] –، يعتقد بأنه يستطيع إظهار ما في العمل من طابع مدمِّر، سجالي، كان قد تخفَّف منه عند دفنه في متاحفِ خلودِ الثقافة.

إلى هذا، إن الدمج الإلزامي للفن التقليدي في النسق التجاري يمدُّه بحجة، حسب أدورنو، للدفاع عن أعمال الطليعة، بما فيها الأعمال الصعبة ظاهراً. هذه الأعمال صعبة، بالطبع، إلا أن لها فائدة، بأي حال، وهي مقاومتها للتصفية – بأسعار رخيصة – التي تجريها الصناعة الثقافية. وتحظى هذه الأعمال، حسب أدورنو، بحماية من أي استيعاب ممكن لها، ما يجعلها حافظة لقوتها النقدية إزاء المجتمع. إلا أن أي حداثة تشيخ، وتنتهي إلى أن تكون كلاسيكية؛ يتوجَّب، إذن، وفي صورة دائمة، الترويجُ للأعمال التي تقوم على حداثة جذرية، وهي الأعمال التي تَستوعب المواد والوسائل الأكثر تطوراً في العصر الذي أُبدعت فيه. لهذا الغرض أدورنو يستعير من رامبو جملته الشهيرة: «علينا أن نكون حديثين قطعاً».

هناك تناقضٌ بالطبع: يَقبل أدورنو، في ميدان الفن، بوجود عقلانية تقنية وعلمية، ويُندِّد بنتائجها السلبية على التطور الاجتماعي؛ إلا أن المقصود لا يتعيَّن في العقلانية نفسها. إذا كان أدورنو يخاطر في الهرب إلى أمام الحداثة الفنية، فذلك، لأن أعمال الفن تحديداً ليست أغراضاً مثل غيرها: إنها تُحاكي – بل يمكن القول إنها تقلِّد مثل الببغاء – العقلانية التي تسود في عالم الواقع، المنزوعِ الأحلام، من أجل أن يحدِّد بقوة أكبر المسافة التي تفصل الظاهر الفني عن الحقيقي.

هكذا تستخلِص موسيقى شونبرغ الخلاصات الأبعد من التنظيم العقلاني للغة الموسيقية. فالمؤلِّف يستعمل التنافرات، التي كان قد جرى استبعادها من سابقيه، لكي يترجم بواسطتها العذابَ في عالَم هو ضحية الكارثة والرعب. وإذا كانت هذه التنافرات تُرعب السامعين إلى هذا الحد، يقول أدورنو، فذلك لأنها تخاطبهم في ما هم عليه في ظرفهم الخاص تحديداً.

وفي الأدب، إن الحوارات التي تبدو مختلّة في مسرح بيكيت، في نهاية لعبة (Fin de partie) وفي انتظار غودو (En attendant Godot)، تؤدِّي الدور عينه الذي تلعبه التنافرات الموسيقية المذكورة: ترداد كلمات، الصمت المتكرِّر بين الردود، التهكُّم المبثوث في الوضعيات المسرحية، هذه كلها لا تصف كارثةَ عالمٍ قيد الانحطاط، وإنما لها فعل أقوى: إنها تترجم ما فيه من عبث مأسوي من دون الحاجة حتى إلى تسميته.

هكذا نتوصَّل إلى فهم إحدى الأفكار الأساسية عند أدورنو: إن أعمال الفن لا تنتقد الواقعَ بتصويره في صورة واقعية، مستغلَّةً بذلك الصور أو مضامينها، وفق تطلبات الفن التشبيهي. كما يرفض أدورنو الأعمال التي تدَّعي التعبير عن مضمون سياسي محدد، وتغرق في الدعاية الترويجية. إذا كان العمل يضع الواقع محل نقد، وإذا كان يفعل فعلَه بقوة في الجمهور، وفق المعنى المأمول منه، فإن هذا يعود إلى شكله غير المتعاهَد عليه: شكلٌ مهزوز البنية، متخلِّع، أي «مشغول» بمعنى ما (لكي يظهر بالتالي على هذه الحالة). غيرنيكا، لوحة بيكاسو، هي على خلافٍ مع أي صورة فوتوغرافية واقعية تصوِّرُ مشهد مجزرة. ومع ذلك فإن تنديدها بالنظام الفاشي ليس أقل عنفاً مما كان له أن يتحقَّق لو كانت اللوحةُ صورةً فوتوغرافية. ولقد أخطأ الجمهوريون الأسبانيون إذ ظنوا بأن التخلُّعات الشكلية تشوِّه اللوحة وتُضعف من تأثيرها النقدي.

هذه الردود تُظهر فقط لأدورنو بأن التمييز الشهير بين الشكل والمضمون ليست له أي صلاحية؛ فالشكل هو أيضاً مضمون. في الماضي، كما في الحاضر. كان الشكل، ببساطة، في الزمن الماضي، تكوينياً للظاهر الجميل؛ كما كان يُحوِّل طبيعة المشاهد الأبشع، ويتسامى بها، بدعوى «جمال الفن»؛ وهو دورٌ تخلى الشكلُ عنه في وقت ما من التاريخ حيث أن الحياة، حسب لفظ أدورنو، معطَّلة.

إن أشكال الفن الحديث، التي هي بدورها معطَّلة، تُعبِّر بهذه الطريقة عما هي عليه حقيقة العالم والمجتمع، مثلما أصبحا عليه، أي إنهما أصبحا غير أصيلَين وفاسدين. تمتلك هذه الأشكال، حسب تعبيره، «مضمونَ حقيقةٍ» يسمح لها بمقاومة أي استيعابٍ تلقائي لها من قبل المجتمع الحالي. لهذا فإن الفن، الذي ينظر إليه أدورنو، على الرغم من كل شيء، مثل وعدِ سعادة، لا يقوى إلا على التعبير سلبياً عن المنظور الذي بات بعيداً عن مصالحة بين الفرد والعالم.

هكذا تَظهر جمالية أدورنو مثل جمالية «سلبية»، حتى في رفض الفيلسوف لرسمِ صورة جانبية عن مجتمع «آخر»، مجرَّد من السيطرة، غير قمعي، غير نزاعي ومن دون عنف.

فالفن لا يقوى على تحصيل معنى إلا في سلبيَّة العالم الحاضر. فقد أظهرت معسكرات أوشويتس و»الحل النهائي»(*****)، حسب أدورنو، بطلانَ الثقافة الغربية، العاجزة عن أن تتدارك الكريه، وما لا يُسمى، وعن تقديم علاج له. أمن الممكن كتابة قصيدة بعد البربرية؟ أدورنو يشكُّ في ذلك، ثم يصوِّب كلامه: إن التخلي عن الإبداع الشعري، عن الفن، يعني الاستسلام بكل بساطة للبربرية. وهذا يعني أيضاً أن الفن لن يكون الشاهد أبداً – ولا الكتابةَ – عن العذابات المتراكِمة عبر التاريخ.

بلغتْ جمالية هيغل عتبةَ الفن الحديث، حسب تحديده لمهمتها؛ أما جمالية أدورنو فوصلت إلى فجرِ فنٍ غير قابل تماماً للوصف. في الثلاثينيات، كانت تمثِّل هذه أحدَ المساعي الفلسفية والجمالية النادرة، التي سعت إلى فهمِ التعبير الاجتماعي، والسياسي والأيديولوجي للثورات الشكلية في الفن الحديث، في الزمن عينه الذي كان يناضل فيه من أجل الاعتراف به.

في العام ١٩٧٠، اختتم كتابُ نظرية جمالية (Théorie esthétique) دورةَ فلسفات الفن الكبرى، التي افتتحَها كنط وهيغل؛ ويُشكِّل، اليوم، آخر المحاولات النسقية التي عملت من أجل فهم تعبير الفن على المستوى العام الذي لفلسفة التاريخ.

إن الغائب الأكبر في جمالية أدورنو هو التصوير. كيف يمكن تفسير هذا النقص؟

يتَصل غالب المرجعيات الفنية، عند أدورنو، بالموسيقى الغربية الكبيرة، بين كلاسيكية وحديثة. كما يترجم تطورُها من باخ إلى بوليز، عنده، تطوراً متصلاً للمواد الموسيقية. هذه المواد لا تتألَّف فقط من النوتات، بل من كل ما يقع بين أيدي الفنان في لحظة الإبداع: الأصوات، الائتلافات الموسيقية، الأشكال، الأساليب، الوسائل التقنية، إلخ. وهذه المواد ليست مادة بسيطة، أولى، خالصة، حيادية، يجدها الفنان في حالتها الخام؛ وإنما هي مواد عاشت في الماضي وفي مجتمع بعينه؛ كما إن فنانين، من عهود مختلفة، عملوا بها بطرق مختلفة عن المستعمَلة اليوم. إن أيَّ موسيقيٍّ في العام ٢٠٠٠ يقوى – إن شاء – أن يضع مقطوعة فالس حسب نوتة (فا دييز ماجور)، وفق طريقة شوبان؛ ولا يتأخر عالَم المنوعات عن استثمار هذه الطريقة. غير أن هذا الموسيقي يضع نفسه، حسب

أدورنو، في مستوى من تطور المواد الموسيقية هو أقل تقدُّماً مما هو عليه في العهد المعاصر. إلى هذا، فهو مهدَّدٌ بألا يبلغ قوة شوبان إذ يقلِّده، كما إن له حظوظاً قليلة بأن يتمَّ اعتباره مثل مؤلِّف طليعيٍّ أو حديثٍ بكل بساطة.

إن مجموع نظرية أدورنو الجمالية تتأسَّس على هذه الفكرة، وهي أن المواد الفنية، التي حدَّدها المجتمع والتاريخ، خاضعةٌ لعقلانية متزايدة. ولكن هل ما هو صالح، إجمالاً، للموسيقى الغربية، في فترة بعينها من تاريخها، ينطبق كذلك على الفنون التشكيلية؟

هكذا يستعيد أدورنو مسألة «التصوير نظير الشعر»، التي اختَلف عليها فنانو «النهضة»، والتي سعى ليسنغ إلى حلِّها. كما يشتبه أدورنو بوجود تشابه عميق بين الموسيقى والتصوير، بين الموسيقى غير النغمية وبين التصوير غير التشبيهي تحديداً. وهي قربى تتعيَّن في الطابع التعبيري للغتيهما. هذه اللغة تتطور؛ إنها تعمل من أجل موضوعيةٍ أعلن عنها التصويرُ التجريدي عند بول كلي، هو الموسيقي والمصور في آن[٢٠].

أمِن المرجو أن يعمل كلٌّ من هذين الفنَّين من أجل موضوعية متزايدة؟ ألا يخشيان، إذذاك، فقدانَ طابعهما الكتابي؟ يقلق أدورنو من هذا الاحتمال: كيف لفنٍّ، يتوقَّف عن أن يكون لغة وتعبيراً، أن يستمرَّ في كتابة عذابات التاريخ؟

يشكُّ أدورنو، في الواقع، في صلاحية هذه المقارنة. ما يضايقه لا يتعيَّن في الموسيقى، وإنما في ميدان كفاءتها. إنه يرى في شونبرغ الفنانَ الذي نجح في الجمع بين التأليف الخالص العقلاني والتعبير، وبين الموضوعية والذاتية. وهو يعترف نفسه أنه لا يعلم الوجهة الذي سيتَّخذها التصوير بعد كلي.

قبل شهور على وفاته، يختلي أدورنو بنفسه لوضعِ كتاب عن... بتهوفن! لعله لا يزال يتذكَّر السطور التي كتبها، ذات يوم، عن كوستاف ماهلر (Gustave Mahler): «بحُرّيةِ من لم تبتلعه الثقافة تماماً، يلتقطُ متشردُ الموسيقى قطعةَ الزجاج التي وجدها على طريقه، ويُعَرِّضها للشمس من أجل أن تشعَّ بآلاف الألوان».

أدورنو يستخلص، على المستوى الشخصي، نتائج كتابه جمالية سلبية. فهو مقتنع بأن الثقافة تتهيَّأ لابتلاع كل شيء، كما بات أكيداً من أن الإدارة والبيروقراطية المتزايدتَين في المجتمع المعاصر تحدَّان شيئاً فشيئاً من استقلالية الفرد، ما يجعله يلجأ إلى عزلة فيها شيء من الترفُّع. إنه يعبِّر تماماً عن الأمل بأن «يَبلغ الجميعَ ما يظهر دائماً على أنه ميزة»، غير أنه يرفض جميع الأشكال الحديثة في التوسط الثقافي، التي تسمح عملياً بتقاسم التجارب الجمالية الحقَّة. هذا الرفض لكلِّ تسوية مع عالم الاتصال يحدِّد الحدود التاريخية لنظرية أدورنو، في اللحظة التي يفرض فيها الانعطاف الثقافي للجمالية نفسه بما لا يمكن الرجوع عنه.

الهوامش :

(*) البارون جورج هوسمان (١٨٠٩–١٨٩١)، هو واضعُ الخطة العمرانية الحالية لباريس، أثناء توليه مسؤوليات محافظ منطقة «السين» التي تقع فيها العاصمة الفرنسية، بين العام ١٨٥٣ والعام ١٨٧٠؛ وقد قيل إن هيئتها الهندسية الجديدة (شوارع وجادات عريضة) تُمكّن شرطة الدولة من الدخول إلى أحياء باريس، بعد أن واجهت القوى الأمنية مصاعب في قمع، بل في إنهاء التمرد الشعبي الذي تمثل في «عامية باريس»، في خمسينات القرن التاسع عشر، حيث استطاع المتمردون إقامة الحواجز والخنادق في شوارع وأزقة باريس الضيقة: المترجم.

١ – إن الملحوظات التالية، عن حياة والتر بنجامين، جزئية بالضرورة. نحتاج إلى أكثر منها لكي نصف المصير الغريب لهذا الفيلسوف الذي انتحر، أثناء هربه من النازية، في «البيرينيه»، بعد أن وقع ضحية مساومة مع شرطي إسباني، فيما كان ينصاع، أخيراً، إلى فكرة اللحاق بأصدقائه في الولايات المتحدة الأميركية، عبر إسبانيا: الكاتب.

٢ – تحديداً في كتابه L>origine de l>art baroque à Rome 1993.

٣ – جرت ترجمة البحث لاحقاً تحت العنوان التالي: «العمل الفني في عهد إعادة إنتاجه التقنية»: الكاتب.

٤ – Walter Benjamin, Sens unique, Paris, 1978, trad. Jean Lacoste, p. 220

٥ – Walter Benjamin, «Thèses sur la philosophie de l>histoire», dans Poésie et révolution, Paris, Denoël, trad. M. de Gandillac, p. 281.

٦ – فيكتور باش (١٨٦٣–١٩٤٤)، شغل الكرسي الأولى للجمالية، في جامعة السوربون، بعد تأسيسها في العام ١٩١٨ . مختص في الفكر الألماني (La poétique de Schiller, essai critique sur l>esthétique de Kant, les doctrines politiques de philosophes classiques de l>Allemagne)، يرى بأن التصرف الجمالي الأصيل يقوم على الذوبان في الغرض، وعلى التماهي معه: الكاتب.

٧ – Walter Benjamin, Paris, capitale du 19 siècle, Paris, Le Cerf, 1989, trad. Jean Lacoste

٨ – La phénoménologie de l'expérience esthétique هو عنوان كتاب للفيلسوف والجمالي ميكل دوفرن، الصادر في باريس عن «منشورات فرنسا الجامعية»، في العام ١٩٥٣: الكاتب.

٩ –Maurice Marleau-Ponty, Le visible et l'invisible, Paris, Gallimard, 1964, p. 152-153.

١٠– Herbert Marcuse, Culture et société, Paris, éditions de Minuit, 1970, : trad. G. Billy, D. Bresson, J.-B. Grasset

١١– Herbert Marcuse, Eros et civilisation. Conrtibution à Freud, Paris, éditions de Minuit, 1963, trad. Jean-Guy Nény et Boris Fraenkel, revue par l'auteur, p. 12.

١٢ – في كتابه Éros et civilization في العام ١٩٥٥، يمكن أن نقرأ التالي: «في الظروف «المثالية» للحضارة الصناعية المتقدمة، يُمكن للاستلاب أن يُلغى بفعل دخول الآلية المتزايدة إلى العمل، وبفعل التخفيف التدريجي لساعات العمل إلى حد أدنى، وبفعل التبادل الممكن بين الوظائف المختلفة»: على مبعدة نصف قرن من هذا الكلام، هذه «الطوبى» تتخذ شكل برنامج شديدِ الواقعية: الكاتب.

١٣ – يستعير ماركوز هذا التعبير من الفيلسوف والابيستيمولوجي الألماني ألفرد نورث ويتيهاد – Alfred North Whitehead– (١٨٦١-١٩٤٧): الكاتب.: في كتابه Éros et civilization في العام ١٩٥٥، يمكن أن نقرأ التالي: «في الظروف «المثالية» للحضارة الصناعية المتقدمة، يُمكن للاستلاب أن يُلغى بفعل دخول الآلية المتزايدة إلى العمل، وبفعل التخفيف التدريجي لساعات العمل إلى حد أدنى، وبفعل التبادل الممكن بين الوظائف المختلفة»: على مبعدة نصف قرن من هذا الكلام، هذه «الطوبى» تتخذ شكل برنامج شديدِ الواقعية: الكاتب.

١٤– Herbert Marcuse, L'homme unidimensionnel, Paris, éditions de Minuit, 1968, trad. Monique Wittig, revue par l'auteur, p. 92.

(* *) يعود العملان الأولان إلى المسرحي الأميركي تينيسي ويليامس، والثالث إلى الروائي الأميركي فلاديمير نابوكوف؛ وقد جرى نقلها إلى الشاشة الكبيرة، وأحدثت دوياً اجتماعياً في المجتمع الأميركي: المترجم.

١٥– Herbert Marcuse, La dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétique marxiste, Paris, éditions du Seuil, 1978, trad. Didier Coste, p. 8

١٦– T. W. Adorno, Théorie esthétique, op. cit :.

T. W. Adorno, Essai sur Wagner, Paris, Gallimard, 1966, trad. H. : -١٧
.Hildenbrand et A. Lindenberg

T. W. Adorno, Philosophie de la nouvelle musique, Paris, Gallimard, : -١٨
.1962, trad. H. Hildenbrand et A. Lindenberg

(***) تشير هذه العناوين إلى حركات تشكيلية تحديداً، حيث تشير الأولى منها إلى «طريقة» في التصوير تجعل من عملية التصوير، من كيفية العمل «التلقائي» فوق الحامل المادي، غايةً للتصوير؛ فيما تشير الثانية، «الفن المفهومي»، إلى الاتكال على مفهوم مسبق للعمل الفني؛ وتشير الثالثة إلى عملية يقوم فيها الفنان بإنجاز العمل أمام جمهور، ما يجعله قريباً من العرض المشهدي؛ وتشير الرابعة، «الفن الخام»، إلى تعويل الفنان على المادة التي يستخدمها: المترجم.

(****) يشير إلى لغة موسيقية غير نغمية، تقوم على استعمال متسق ومتتابع مثل سلسلة للاثني عشر صوتاً من دون أي سلم موسيقي آخر: المترجم.

١٩- أي أنه تحليل يأخذ بالعمل في ما يمثل عليه، في ما هو متأصل فيه، في ما يلازمه، لا بما يحيط به، أو يحيل عليه، وهو مستقى من تفسير فلسفي يفيد أن الشيء يتعيّن في كونه، في تجربته: الكاتب.

(*****) يشير «الحل النهائي» إلى سياسة الإبادة النازية التي قررتها في شأن عدد من الأعراق، في عدد من «المعسكرات»، والتي باشرت في تنفيذها في القسم الأخير من حكمها، وقبل سقوطها: المترجم

W. Adorno, Sur quelques relations entre musique et peinture, Paris, La . -٢٠
Caserne, 1995, textes réunis et traduits -de l'allemand par Peter Szendy
.51-avec la collaboration de Jean Lauxerois, p. 31

مراجع البحث :

شربل داغر:

- «الفن والشرق: الملكية والمعنى في التداول»، الجزء الأول: «النادر والعريق»، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ٢٠٠٤.

- «الفن والشرق: الملكية والمعنى في التداول»، الجزء الثاني: «الفن الإسلامي»، المركز الثقافي العربي، بيروت– الدار البيضاء، ٢٠٠٤.
- "العين واللوحة: المحترفات العربية"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– بيروت، ٢٠٠٦.

Adorno (T.W.), Sur quelques relations entre musique et peinture, Paris, La Caserne, 1995, Trad. de l'allemand par Peter Szendy avec la .collaboration de Jean Lauxerois

Adorno (T.W.), Théorie esthétique. Paris, Klincksieck, nouvelle édtion, 1996, trad. de L'allemand par M. Jimenez

Benjamin (Walter), Écrits français, Paris, Gallimard, présentés et .introduits par J.-M. Monnoyer

Benjamin (Walter), Paris, capitale du XIXe Sciècle. Le livre des .passages, Paris, Le Cerf, 1989, trad. de l'allemand par J. Lacoste

Dagher (Charbel), 'André Malraux: l'autosatisfaction de l'art', in: «Quëte d'un idéal humain et des valeurs transcendantes» (col), éd. La .170-croisée des chemins, Casablanca, 2006, pp. 163

.Malreau (André), Le musée imaginaire, Gallimard, Paris, 1965

Marcuse (Herbert), Éros et civilisation, Paris, éditions de Minuit, .1968

Marcuse (Herbert), L'homme unidimensionnel, Paris, éditions de .Minuit, 1968

المحور السادس

الفنون البصرية وسلطة التمدد خارج حدود التشكيل المألوف

- **نبوءة العيش في المرآة -**
  رؤى المسافر التي تطعم المعجزة حكاياتها

فاروق يوسف

نبوءة العيش في المرآة

رؤى المسافر التي تطعم المعجزة حكاياتها

فاروق يوسف

نبوءة العيش في المرآة

رؤى المسافر التي تطعم المعجزة حكاياتها

فاروق يوسف

«إن ما يميز العقل الأصيل حقاً ليس أن يكون أول من يرى شيئاً جديداً، وإنما أن يبصر بعين جديدة ذلك الشيء القديم المعروف منذ أمد طويل، الذي نظر إليه كل الناس دون أن يبصروه».

نيتشه

كائنات افتراضية

ثمة الكثير من الشهادات الفنية التي تعنى بتفاصيل العيش من غير أن تظهر في الوقت نفسه أدنى أكتراث بالفن كما نعرفه وكما نستهلكه. من خلال تلك الشهادات خسر الفنانون أساليبهم وشخصنة تقنياتهم فهل ربحوا أنفسهم

المنفية؟ سرير تريسي أمين (جائزة تورنر لعام ١٩٩٩) وجمجمة داميان هيرست (المصنوعة من الذهب) ومرآة أنيش كابور (بنسختين غير متشابهتين تماما، الأولى في شيكاغو والثانية في نيويورك، بكلفة عشرة ملايين دولار لكل واحدة منهما) ودُمى جيف كونز وكيكي سمث (المُستعارة من أسواق السلع القديمة) وعلب نانسي روبنز الفارغة (المُنتقاة من أماكن النفايات لتكون مادة تتشكل منها أشجار بديلة) والصدع العظيم الذي رسمته دوريس سالسيدو في تيت غاليري (ما من أحد اقترب منه إلا وشعر بالهلع) وشبكات جانيت أشلمان بخيوطها المنسوجة بدقة تذكر ببيوت العنكبوت ووسائد أرنستو نيتو (غالباً ما يتركها هدية لمن يجروٴ على حملها خلسة إلى بيته) ودُمى أنتوني غورملي الطينية (حشود من الأقزام المُبهمين) وحبال جانين أنتوني التي تحيلنا مباشرة إلى يدي الألمانية ابنة الستينات أيفا هيسه وأقنعة سندي شيرمان التي تخفي وجوه مهرجيها بغنج أنثوي لافت. كلها وقائع وكائنات افتراضية غير أننا في الوقت نفسه لا يمكننا أن ننكر قدرتها على أن تكون وقائع وكائنات مُحتملة. لا لأنها مجتمعة تحيلنا إلى عصر بعينه، ربما هو من وجهة نظر الفنانين نوعاً من الحياة المستعادة، حسب بل ولأنها أيضاً تخترق الجوهر من سبل تفكيرنا بحياة يتقاطع من خلالها الحلم بفكرته التي نسعى إلى القبض عليها في كل لحظة عيش. السيرة الشخصية صارت ممكنة في الفن أكثر من ذي قبل. ما فعله رامبرانت وغويا وفنسنت وغوغان وموديلياني وحتى هوكني وأندي وارهول على استحياء أو تحت ضغط التحدي والاستفزاز والرهان على ما هو شخصي صار اليوم شرط وجود. تبدل الوضع البشري وصار فيض الخيلاء اليائس يطرق أعيننا بتجلياته. بسبب ما يجري سيكون علينا دائماً أن نتخيل ابتسامة رجل كان وحيداً في نبوءته. الفرنسي مارسيل دوشان وهو يصدم الجمهور بمبولته التي زعم عام ١٩١٧ إنها نافورة. لم يقل أنها كانت نافورة افتراضية. كان العالم الافتراضي لم يتحول يومها إلى حقيقة عيش. كانت نبوءة ذلك العمل الرائد الذي وقعه دوشان

عشرات المرات كما لو إنه نسخ من عمل طباعي تفصح عن طريقة في النظر إلى الشيء كونه يعيش ذاته في معزل عن مشاعرنا. كان لدوشان من دون كل رفاقه الدادائيين الأوائل سليل مباشر هو الألماني يوزف بويز (عضو جماعة فلوكسس). وهي الجماعة التي قررت أن اللحظة التي «ينتقل فيها الفن من كونه موضوعاً إلى كونه خبرة» قد حانت. ولكن عن أية خبرة كان جون كيج (الموسيقي أيضاً) وبويز ويوكو أونو (زوجة جون لينون، عضو فرقة البيتلز) وآلان كابروا (رائد فن الحدث) ورولف فوستل (رائد فن الفيديو) يتحدثون؟ ليست هي سوى الحياة الشخصية باعتبارها فضاءً تخيلياً. قيامة كانت مؤجلة. هي بعض ما حاولت سيرة الحداثة الفنية الإفلات من مصيره من خلال غنائيات عميقة في انسجامها مع تقاليد التذوق البصري لجمال كان ممكناً يوماً ما، جسدتها تجربة الإسباني أنطونيو تابيث بطريقة مثالية. ومع ذلك فقد وهبتنا الحداثة في سنواتها الأخيرة فنانين وصلوا بذلك الجمال الممكن إلى حافات الرؤيا الإعجازية التي لن يكون بعدها الحديث عن مغامرة جديدة إلا نوعاً من اليتم الفائض: لقد وصل سي تومبلي وإدوارد تشيلدا وريتشارد سيرا بالحداثة إلى نهاياتها الأنيقة. هؤلاء الثلاثة كما أرى قد أتاحوا ليوزف بويز أن يستعيد تأثيره على أجيال من الفنانين بعد موته (عام ١٩٨٦). بويز بحقائبه المُرتجلة كان رسول حياة افتراضية. كانت حياته الشخصية قد ألهمته الكثير من الخرافات. من الشحم الذي غطى به جسده تفادياً للبرد إلى ألواح الدرس السوداء التي كان يكتب عليها نظرياته مروراً بالأرنب الميت الذي كان يلقنه ما معنى الفن. لقد تنبأ بويز بما يتجاوز الشيء لذاته إلى حقيقته كياناً يعيشنا ويلهمنا ويهبنا خبرته فكان أن عرض بدلته في صفتها عملاً فنياً. وإذا ما كانت مرسم جنازة الحداثة قد تمت بقدر هائل من الرفعة والنبل الأنيق على أيدي ثلاثة من الفنانين يقف الجمال أمام أعمالهم صاغراً فإن ولادة فن ما بعد الحداثة قد وقعت باعتبارها نوعاً من إحياء ذكرى رجل ميت. هل أفسد ظهور حركة (فلوكسس) عام ١٩٦٢ التاريخ الفني؟ كان بويز

يعرف ما الذي يفعله. وكان أندي وارهول صديقه الذي رسمه باعتباره راعياً لصور لم يحن وقتها بعد يعرف أيضاً ما الذي تعنيه فلسفة بويز في مسعاها لتفجير اللغة البصرية. يجدر بنا أن نتذكر هنا جملة وردت في البيان المستقبلي الذي نشره الإيطالي تومازو مارتيني في جريدة (فيغارو) الفرنسية عام ١٩٠٩، تقول تلك الجملة: «نقابل الخالد والسرمدي في الفن بالمتحول والزائل والعابر». وهي الجملة التي تلخص المسعى المباشر لبويز ومن تبعه من فناني عصرنا غير أنها في الوقت نفسه لا تخلص للحقيقة كلها. هناك الكثير من الأعمال الفنية قد ذهبت إلى المتحف قبل أوانها، وهناك أعمال فنية جديدة قد قفزت أثمانها في مزادات الأسواق الفنية إلى مستوى لم تصل إليه أعمال الكثير من الفنانين المُكرسين تاريخياً. المشهد المديني نفسه صار يستوعب أعمالاً فنية يغلب عليها طابع العبث. هل صار علينا أن نصدق أن البشر أنفسهم قد انقلبوا على الحداثة مثلما فعل الفنانون؟ يمكن لأسواق البورصة أن تكون حكماً وشاهداً في الوقت نفسه على ما يعيشه الإنسان المعاصر من تدهور على مستوى الثقة بالنفس. كان بويز سليلاً للمشائين العظام. كانت لديه فكرة عن غدٍ سيعيشه في صفته لقيّة لا تتكرر. لذلك كان يعرض في الصناديق التي كان يحملها معه في أسفاره أشياءه الشخصية. رؤى المسافر التي في إمكانها أن تروي حكاياته. طراز عيش لا يمكن تقليده أو العثور على الخيوط التي تقود إلى أسراره. وما الكائنات والوقائع الافتراضية التي نراها في أعمال الفنانين الجُدد إلا تجسيداً للرغبة في التلصص على محتويات واحدة من حقائب ذلك المشاء العابر. لم يفعل البريطاني (مارك والنكر) شيئاً لم يفعله الآخرون من مواطنيه ممن اعترضوا على مشاركة بلادهم في غزو العراق عام ٢٠٠٣. غير أنه نال جائزة تورنر لعام ٢٠٠٧ وهي كبرى جوائز الفن في العالم. كان عمله الإنشائي عبارة عن لافتات ورسائل وإشارات اختصرت الموقف المُندد بتلك الحرب. قد يقول الإنسان العادي: «في إمكاني أن أقوم بذلك العمل، بل قد أوديه بصيغة أفضل» وهي الجملة التي يشعر الفنانون

إزاءها بالفخر، بل وينتظرونها. ليس الفن حكراً على فئة من الناس بعينها. في إمكان كل إنسان أن يكون فناناً. حلم دادائي قديم يسعى الفنانون الجُدد إلى تحقيقه بشروط جديدة. ليست اللغة الرقمية هي المعجزة بل هي عين الإنسان، فناناً كان أم مُتلقياً. هي المعجزة التي يكون في إمكانها دائماً أن تصل بين الخرافة وإيقاع تلك الخرافة داخل النفس البشرية.

خزانات الفردوس

يكتسب الفن شيئاً أصيلاً من قوته من الحاجة إليه. وهي حاجة تتجدد وتتغير وتنقلب على ذاتها باستمرار. لا نقصد هنا حاجة فرد بعينه إلى الفن بصفته نوعاً من الخلاص، بل نشير إلى تلك الحاجة الإنسانية إلى الفن التي تجعلنا نقبل عليه ولا نتفادى المرور بمظهره بل نرتضيه حكماً نقدياً وأخلاقياً. الأمر الذي يجعلنا نفكر بالمغزى الذي ينطوي عليه مفهوم غامض ومُحيّر وشاسع كان (الشيء الجميل) محوره دائماً. ولكن ماذا يحدث إذا اكتشفنا أن ذلك (الشيء الجميل) موجود من حولنا، بل إنه قريب منا إلى الدرجة التي تجعل النظر إليه بدهشة أشبه بالمزحة؟ منذ انفصل الفن عن الطبيعة صار الجمال شبهة يتطلب التعرف عليها نوعاً خاصاً من الإلهام. لذلك لا يعدنا فنانو اليوم سوى بفكرة نقدية تتصدى مباشرة لمفهوم الجمال، باعتباره نوعاً من التكييف الذهني لضرورة الفن. وهي ضرورة تتجاوز في رأيهم (الشيء الجميل) إلى فكرتنا عنه. لطالما اهتم داميان هيرست بعالم الدواء. أنشأ جدراناً من خزانات الأدوية الزجاجية وعلق مُلصقات جدارية طبية، وعرض نماذج جاهزة من الأدوية. ما الذي يجنيه المتلقي من مشاهدة مثل هذه الأعمال على المستوى الجمالي؟ سؤال تقليدي مباشر من هذا النوع يمكن ارجاؤه نقدياً أثناء الإنصات لحوار شاسع يتخذ من تلك (الأعمال الفنية) ذريعة لمناقشة علاقة الإنسان المعاصر بالموت. ما فعله (والك والنكر) احتجاجاً يمكن النظر إليه بالطريقة نفسها. بما

يعني أن إرجاء ذلك السؤال المتعلق بالشيء الجميل إنما يعيننا على فهم البعد الخفي لدورة التحول التي تعيشها الفنون المعاصرة. وهي دورة لا تبدأ بالشيء الجميل الذي نسعى إلى البحث عن شيء جميل جديد يحل محله، كما كان سائداً في كل مراحل التطور الفني عبر التاريخ. أدوية هيرست لا تشبه تفاحات سيزان من جهة لا نفعيتها (أدوية لا يتناولها المرضى وتفاحات لا تؤكل). كان الجمال بالنسبة لسيزان وسيطاً بين الفن والطبيعة، أما لدى هيرست فإن الفن يلعب دور الوسيط بين الشيء وخيال فكرتنا عنه. ذلك الوسيط المُوَجه هو الذي يعمق شعورنا بوجود الشيء، كونه نوعاً من الخرافة التي تتيح لفكرتنا عنه أن تذهب إلى خيالها. وهو ما وهب بدلة جوزف بويز الرمادية أو كرسي جوزيف كوست نوعاً من الاعتبار الجمالي الذي لا يمتلكانه واقعياً. كانت الإحالة إلى الطبيعة في مختلف أساليب الفن الحديثة تثير خيال المتلقي وتستدرجه مُنتشياً إلى مواقع يمتزج من خلالها الخيال بالواقع، أما لدى الفنانين الجُدد فإن الإحالة إلى الواقع حتى لو حدثت فإنها لن تكون تكون سوى الخطوة الأولى للانفصال عن ذلك الواقع. لقد أنشأت منى حاطوم (بريطانية من أصل فلسطيني مولودة عام ١٩٥٢) عدداً من المطابخ التي لم تكن مهيأة للطبخ أو لاستقبال أحد. كانت تلك المطابخ أشبه بتلك الدائرة الرملية التي عرضتها الفنانة في بينالي فينسيا، حيث يمحو نصفها الثاني الخطوط التي يتركها على الرمل نصفها الأول. لست واثقاً من أن الأمور تجري على هذا المستوى في كل التجارب التي يضمها تيار فني شاسع لا يمكن التنبؤ بما سيقود إليه في المستقبل القريب. غير أن هناك وعياً مشتركاً بالأزمة الوجودية التي تهبها الممارسة الفنية نوعاً من التأويل أو القراءة الفلسفية. ومثلما أسلفت فإن هلاك الحداثة الفنية لم يقع إلا لأن الحداثة قد استنفدت أساليبها جمالياً ولم يعد الجمال الذي تقترحه قادراً على ردم الفجوة التي وقعت بين الإنسان محيطه. لم يهبط سؤال البيئة من الأعالي مثل معجزة، بل صرنا نتعثر به مثل صغار تعوقهم نصائح آبائهم عن المشي. كانت واقعة

جورنيكا أو حرب كوريا بالنسبة لبيكاسو مجالاً حيوياً لخيال لا يزال في إمكانه أن يقترح أشكاله التعبيرية أما حرب العراق فقد كانت بالنسبة لوالنكر كابوساً مستمرا لا يزال قادراً على إنتاج تجلياته الخيالية. لقد حارب بيكاسو القبح الذي جسدته الحرب بجمال وصفي لم يخطئ طريقه إلى العاطفة، أما والنكر فقد أدرك أن قبح الحرب قد قضى على كل رجاء في استنباط معادلة جمالية تقي البشر شروره سوى تلك المحاولة البريئة التي جسدها خروج الناس هلعين إلى الشوارع وهم يندون بتلك الحرب التي حطمت بلداً وعرضت شعبا للضياع وأطاحت بالقوانين والأخلاق. ما كان يهم بيكاسو هو أن يصنع لوحة جميلة وهو ما لم يفكر به مارك والنكر على الإطلاق. لم تعد لحظة الجمال التي يقترحها خيالاً تقنياً ممكنة. صار الفنان يشتق جمالياته من فراغ كوني هو في حقيقته المنجم الذي يقيم في أعماقه عالمنا الافتراضي. صار في إمكاننا أن نرهب القبح بشيء آخر غير الجمال إذن: أن نحيطه بحقيقته، التي هي صورة عن شقائنا وتشردنا ونفينا وفقرنا وعوزنا وعذابنا وفي الوقت نفسه أناقة حضورنا في عالم لا تبلغه شرور ذلك القبح. في كلام من هذا النوع تنتهك رائحة المنفى شروط الإقامة في مكان بعينه. فالمهاجرون اليوم يصنعون فناً يشبههم فناً يقترح ضرورته من لحظة اندلاعه لا من لحظة وصوله إلى الهدف. لقد حضر البرازيلي المتأمرك من جهة الإقامة (أرنستو نيتو) إلى قاعة الفن بمالمو (جنوب السويد) عام ٢٠٠٧ وهو خالي الوفاض. أشبه بمسافر ذهبت حقائبه خطأً إلى مطار آخر. بعد أيام امتلأت القاعات بأعمال من القماش الشفاف كانت غاية في الإتقان من جهة الصناعة وغاية في العبث من جهة المعنى. لم يرتجل الرجل لحظة ضياعه الأبدية، بل كان لديه ما يقوله لجمهور فجع لأنه لم ير ما كان يتوقعه سلفاً. وبالرغم من أن الفن الجديد يصر على أن المعنى هو هدفه المقدس فإن الجمهور لا يزال يبحث عن ذلك المعنى الذي تنطوي عليه الصور بشكل مباشر في صفته هبتها الوحيدة. وهي الهبة التي لا تحتاج إلى تأمل عميق. كان في إمكان نيتو أن يقول

إن المسافر يحتاج إلى شيء من القص. شيء يشي بحقيقته مُقيماً بين مكانين غير أنه اخترق المكان بشفافية صامتة واختفى من غير أن يأخذ شيئاً من آثاره. يكفيك أن تكون هناك لتكون واحداً من مبعوثي الفراغ الكوني الذي يحيط بنا. لقد بدا واضحاً منذ ستينات القرن الماضي أن هناك ميلاً عميقاً لأسطرة العزلة الشخصية. كان بويز يحمل في صناديقه الصغيرة أشياءه الشخصية كما لو أنها لقى خفية سيكون من شأن الاطلاع عليها أن يغير مصير العالم. وبالفعل صار صوت بويز ينبعث في كل لحظة عزلة إنسانية. الآن لا يمثل بويز دور الناصح بقدر ما تجري حكمته بين الجسور. صارت فكرتنا عن الشيء بتأثير مباشر منه لا تمثل الشيء ولا تحيل إليه بل تتجاوزه إلى مصيره الذي يتشبه بمصائرنا. «نحن هناك كما توقعتنا» قد نقول له في رغبة منا لإسعاده، غير أنه سيقابلنا بوجه مُتجهم. لقد توقع أن يرانا في مكان آخر. مكان بعيد لا يعيده إلى ذلك المكان الذي غادره. هل يعني كل ذلك أن دورة الفن الجديد ستضعنا عما قريب في مواجهة سؤال لولبي من نوع: إلى أين؟

نصوص القيامة

لا يُنبئ مزاج عصرنا الكئيب برغبة في استعادة ذائقة جمالية سبق لها أن تعرضت للإبادة. يجد المرء دائماً ما يمكن أن يتماهى معه من الوقائع والأشياء التي تحيط به والتي لا تزال تمثل الوجه الآخر من وجودنا المهدد بالزوال في كل لحظة. في مختلف عصوره السابقة ظل الفن يستعير لغته الساحرة من مكان علوي، قداسة ذلك المكان لم تكن موضع نقاش. وهكذا فبغض النظر عن دنيوية موضوعاته (وصولاً إلى الفحش والمعصية الأخلاقية) فقد حرص الفن على أن يكون مثالياً في جوهره القديم، بالمعنى الديني تماماً. وهو ما يفسر ازدهار تلك الدعوات النقائية، الخالصة التي تقيم صلة بين الدافع إلى الفن والنزوع الداخلي لدى البشر للاتحاد بالمطلق أو على الأقل التقرب من ذلك المطلق. كان الفن دائماً

نوعاً من العبادة. وما الشيء الجميل إلا قطعة من تلك المسافة التي يمشيها الفنان وحده في اتجاه المطلق محروساً بمصادر إلهامه الخفية. مثل الكلمة التي يستعملها الشاعر فإن الشيء الذي يقدر له أن يكون جزءاً من عمل فني لابد أن يتخلى عن وجوده المباشر ليكتسب عادات تشي بتجرده عن وجوده السابق، جزء من عالمنا الاستهلاكي. في هذه الحالة يتخلى الشيء عن صفاته ليكتسب صفات تؤاخيه بغيابه. ولو عدنا إلى ما شهده عالمنا في العقدين الأخرين من انتكاسات إنسانية وبيئية كانت مرآة لسياسات غير حكيمة فإن فناً يعيش عزلته الخلاقة باعتبارها هدفاً مُقدساً لابد أن يتعرض لتهمة خيانة المجتمع. كان آندي وارهول عرافاً وهو يجوس مناطق مكتظة بالناس فاستعار أشياء وصفها بالمُبتذلة، لا ليُعلي من شأنها جمالياً أو يكسبها صفات القوة الملهمة بل ليجعلنا ننظر إليها بالعين الباحثة نفسها التي نستعين بها أثناء تجوالنا في الأسواق. كسر وارهول حاجزاً وهمياً كان في حقيقته يفصل بين مفهومين للفن: الفن الذي يُكسب الأشياء طابع الخرافة الجمالية التي لا تتكرر والفن الذي تُكرِّس بطولته جمال الشيء العادي لذاته. ومع ذلك فقد بقي وارهول مُقيداً بفكرة الجمال. كان هو الآخر يرنو إلى صناعة أعمال فنية جميلة. ظل وارهول رهين تقنيات فنية لا تسمح له إلا بتحقيق نزوات الفنان الذي يمشي بقدمين واثقتين في اتجاه المتحف. غير أن وارهول كان ضرورياً مثله مثل روبرت روشنبرغ من جهة قدرتهما على إكساب الفنان عادات وسلوكاً كان في إمكانهما أن يحررا المواد التي يستعملانها من طبيعتها المُسرفة في كسلها وأيضاً من طريقة في النظر هي نوع من تكريس العمى الأصولي. غير أن عصرنا المكتظ بأزماته لم يحفظ لوارهول وروشنبرغ إلا حقهما في الذكرى المُستعادة بين حين وآخر. كانت التقنيات البديلة في حاجة إلى معجزة خيال مختلف (وهو الخيال الذي سبقتنا إليه الكوارث الإنسانية والبيئية) ليخرج بها من أنفاق الستينات إلى السطح، وليستعيد الفنان مكانه ابناً متمرداً للقبيلة. في الستينات كان الفرنسي إيف كلاين فناناً شاملاً وكانت

الألمانية إيفا هيسه قد اتجهت إلى نوع من التقنية التي لا تسبغ على موادها أي نوع من النفاق التجميلي وكان جوزيف كوست قد عرض كرسيه لا ليكون ذلك الكرسي حيزاً للنظر في فضاء افتراضي، بل ليكون موجوداً بكتلته وبالمعاني التي يحيل إليها وكان الإيطالي آلان كابروا رائداً لفن الحدث والألماني رولف فوستل مُكتشفاً لفن الفيديو. من الخطأ القول إن فن اليوم ما هو إلا دادائية مُستعادة، بالرغم من أن هذا الفن قد استعار من تلك المدرسة الخارقة في تمردها جزءاً من نظرته إلى الفن وإلى الوجود في الوقت نفسه. عبثية لا يمكن الإفصاح عنها بيسر. وكما يبدو لي فإن الرسالة مختلفة هذه المرة. كان الدادائيون الأوائل وإلى حدٍ ما دادائيو الستينات حريصين على توجيه رسالتهم إلى الفن. بالنسبة لدادائيي اليوم فإن رسالتهم تذهب إلى كل مكان، باستثناء مكان واحد لا تقترب منه هو الفن. كانت باربارة كروغر رسامة إعلانات وناشطة فنية ومصورة. ولم تكن أعمالها تثير شهية صانعي التحولات الفنية إعلامياً. غير أن الأمور انقلبت فجأة مع ظهور التيار الفني الذي رعته الحركات النسوية بداية ثمانيات القرن الماضي، وهو ما جعل كروغر تلتحق بفنانات يصغرنها سناً مثل سيندي شيرمان وجيني هولزر، لتشكل تجربتها الفنية فيما بعد الكيان المفارق الذي يضع فن المفاهيم على مفترق طرق جديد. «أنظر من خلالي» يقول النص الذي لا تمكن تجزأته وهو ما يشير إلى اليقين الكامل الذي تسعى الفنانة من خلاله إلى قلب معادلة التاريخ. فكروغر التي لم تنجر إلى لعبة الجسد المختلف وضعت نصب عينيها المجتمع كله في صيرورته التأريخية. لم يستهوها اللعب في المساحة التي تؤكد اختلاف الأنثى باعتبارها انتهاكاً أيروتيكياً للخيال الذكوري، بل مضت قدماً لتهدم الكثير من البداهات العالقة بالجسد الاجتماعي. لننصت إلى أصواتنا مجتمعة وهي تلتقي عند حدود سوء الفهم. غير أنها لا تفقد صوتها في حياد أسلوبي تفرضه لغة الشكل الذي تعتمده. الجمل التي يمكن أن يكتبها أي أحد آخر إنما تصنع أسلوباً افتراضياً في التعبير. وهو ما يصعب اختباره عملياً.

غير أن كروغر نجحت في أن تكون موجودة في اللغة التي يستلهم الشكل منها قوته. وهنا يكمن شيء من أسطورتها. رسامة تصنع من الكلمات مادة لنوع مشاغب من العلاقة الجمالية بعالم لا ترغب في الانتماء إليه إلا بشروط لغتها. في إمكانها أن تقول بثقة «الأسواق لكم ولي الكلمة» هنا تؤسس الفنانة مسافة تفصل بين حرية تعبث بفجرها مثلما تشاء وبين عبودية يُملي عليها الليل شراء المصابيح المناسبة لفك عدد محدود من طلاسمه. هذه الفنانة استطاعت أن تأسر اللغة في إطار شخصي يشبه صوتها، يتشبه برغبتها في أن تكون العدو الذي لم ينتظره أحد. العدو المفاجئ الذي لا يقول كلاماً مكرراً. وهو الكلام الذي لا يهزم أحداً بعينه، بل يمعن في تهديم النظام كله. كروغر هي واحدة من حشد صار لا يهتم إلا بجزء من عمل جوزيف كوست الشهير (الكرسي)، أقصد النص. كان ذلك النص تعريفاً بالكرسي ووظيفته. النصوص الآن لا تعنى بالتعريف إلا من جهة السخرية. ولكن إلا نسقط الجمال من عليائه إذا ما اعتبرنا النصوص المكتوبة نوعاً من الفن؟ بالتأكيد لن يصبح الفنانون كتاباً إلا إذا أرادوا ذلك وهم لا يودون القيام بذلك، بالرغم من أن النصوص التي يعرضونها تحضر مستقلة عن كل شيء. فهي لا تعلق على أي عمل يسبقها أو يرافقها أو يتلوها. هي وسيلة لتكون الأشياء موجودة من خلالها. غير أنها أيضا غاية تكون اللغة من خلالها موجودة. يعبر الفنان من خلالها الحاجز الذي يفصل بين الكائن البصري والكائن اللغوي. في الطريق إلى النص يمتزج الكائنان. نحن هنا حقيقة نقف في مواجهة محاولة هدم المنفيين الصوري واللغوي في الوقت نفسه. في مرآة أنيش كابور يمر الملايين يومياً، ولا أحد يمكث هناك. لا أحد في إمكانه أن يؤكد تلك الواقعة؟ كيف لنا أن لا نكون موجودين في مرآة قد التقطتنا فيما نحن نعيش حياتنا العادية؟ يمكننا أن نكون موجودين في مكان آخر دائما. نبوءة الشاعر رامبو تتحقق بطريقة لم يتوقعها خياله.

تعريفات ضرورية :

- تريسي أمين: فنانة بريطانية من أصل تركي قبرصي. ولدت عام ١٩٦٣. نالت جائزة تورنر عام ١٩٩٩ عن عملها (سريري). مثلت بريطانيا في بينالي فينسيا عام ٢٠٠٧.
- داميان هيرست: بريطاني ولد عام ١٩٦٥. يحتل التفكير بالموت الجزء الأكبر من نتاجه الفني. ارتفعت أسعار أعماله إلى الملايين، الأمر الذي جعله يحتل المكان الأول بين الفنانين الأحياء من جهة ارتفاع أثمان أعماله.
- أنيش كابور : ولد في بومبي (١٩٥٤) لأب هندي وأم عراقية. يقيم ويعمل في لندن.
- جيف كونز: أمريكي. ولد عام ١٩٥٥. يميل إلى استعمال دمى الأطفال الجاهزة. اشتهر بكتاب صورة الإباحية.
- كيكي سمث: نحاتة ورسامة أمريكية، ولدت عام ١٩٥٤. ناشطة نسوية من خلال فنها. أبوها هو الفنان توني سمث وأمها ممثلة ومغنية أوبرا.
- جانيت أشلمان: تعيش وتعمل في نيويورك.
- أرنستو نيتو: ولد في ريودو جانيروا عام ١٠٦٤. يعمل ويعيش في نيويورك.
- أنتوني غورملي : نحات بريطاني ولد عام ١٩٥٠. أشهر أعماله يحمل عنوان (ملاك من الشمال)
- جانين أنتوني: فنانة أمريكية ولدت عام ١٩٦٤. يتوزع اهتمامها بين النحت والأداء الجسدي.
- سندي شيرمان: مصورة أمريكية، ولدت عام ١٩٥٤. صانعة أفلام ومصورة مشاهير.
- مارك والنكر: نحات بريطاني ولد عام ١٩٦٩
- باربارة كروغر: فنانة مفاهيم أمريكية من مواليد ١٩٤٥
- منى حاطوم: فلسطينية ولدت في لبنان عام ١٩٥٢. بريطانية الجنسية والإقامة.

المحور السابع

بداهة معنى تاريخ الفن

● بداهة معنى تاريخ الفن

د. منير طه

بداهة معنى تاريخ الفن

د. منير طه

بداهة معنى تاريخ الفن

د. منير طه
*

قبل الولوج في معترك موضوع (بداهة معنى تاريخ الفن) لابد من الإشارة ولو بصورة عابرة وعاجلة إلى أهم منالات الفنان الذي أعطى ويكل الأبعاد والمقاييس مدلول تاريخ الفن. والمنالات هذه نابعة من أحاسيس وانطباعات عامة وشاملة، ولا ضير إن خالفها البعض أو ارتأى إضافة معاني وتعاريف أخرى تزيد من رفعة الفنان .

والفنان في واقع الأمر أوسع من أن يعرف أو يُوصف ببعض من الجمل والكلمات . وعند ارتباط كينونة الفنان بالسلطة وبأي سلطة كانت، أو تكون، لابد من تعريف هذا الكائن الحي المعطاء والوقوف على المعاناة التي عاناها عبر مراحل الحياة الحية التي مر بها وبالتالي كشف نتاجه الذي واكب تطور البشرية الثقافي والحضاري .

الفنان هو ذاك الإنسان ذي الحس الخلاق.. الذي من خلاله يستطيع أن يخترق كل الحواجز ويهواجس، وأحاسيس وإرهاصات حلوْة مرة المذاق. لذلك كله لا يستطيع الفنان ذو الملكة المطلقة أن يعيش ويتطور، ويتبلور ويبرع بأعماله دونما أن ينهل من ثلاثة مناهل .

وبطبيعة الحال فإن أول تلك المناهل الحرية. فالفنان المقيد بأي نوع من القيد ومهما خف وزنه أو حجمه لا يستطيع تحريك ذاته بالشكل الذي يراه، أو يتمناه. لذلك نرى الفنان المقيد منشد النفس، حائر الوجه، يبحث عن آلة أو وسيلة مهما كانت بسيطة لكسر هذا القيد. وحين يكسر الفنان قيده يشعر أنه ملك الفضاء كل الفضاء.

إن ثاني تلك المناهل الثلاثة التي يصبو إليها الفنان كي ينهل منه بإفراط وكي ينقل معاناته إلى إبداع هو الجمال بكل مكامنه وخفاياه فهو يبحث عنه في وجه فتاة، أو نص قصيدة، أو في شكل زهرة أو في شكل تفاحة أو ورده، أو في منظر شاسع الأبعاد، أو في قوام حصان، أو في شكل حديقة غناء، أو في صحراء غبراء وهو يرنو إلى النار كما يرنو إلى الماء ويتطلع إلى كبد السماء في عتمة الليل ووضح النهار.

هو ينصت لصوت الريح وتلاطم الأمواج، وإلى صوت الضجيج وخرير الماء كي ينقل هذا.... وذاك إلى لوحات أو نغمات أو حالة من حالات العطاء لا تخلو من أحاسيس معبرة عن أعماق الذات. والمنهل الثالث الذي ينهل منه الفنان بنهم وشغف هو الحب.. والحب بالنسبة للفنان ذو الملكة المطلقة يعني التفاعل الروحي والجسدي مع كل شئ يتعامل معه كي يصل بالنتيجة القصوى إلى أبعد مدى من الإبداع. وإذا ما أبدع الفنان بعمله فتلك أكبر إشارة إلى تفاعله

مع الحالة التي هو فيها بكل أبعاد الحب الصادق. لذلك يذرف الفنان الصادق الدمع عند بلوغه ذروة الحب مع الأشياء التي يتعامل معها. وما أجمل نوبات جنون الفنان. للفنان والفن العفوي تاريخ سحيق في القدم بدأت معالمه الأولى عندما بدأ الإنسان القديم إدراك قوة الأشياء التي تحيط به وبالتالي بشعوره اللا حسي بأن هناك قوى خفية تكمن في ذاته بإمكانها أن تحيله ومن معه من حالة الوجود إلى حالة اللا وجود .

البداهة بفاهميها العامة والخاصة تعني الأمور المعترف والمسلم بها وبالتالي فإنها لا تحتاج إلى من يؤازرها أو يؤيدها – لهذا... وذاك يمكن القول وبالتالي الجزم أن بداهة معنى تاريخ الفن يرتبط باعتقادنا منذ أن بدأ حس الإنسان الفني يتحول من مرحلة اللامبالاة الى مرحلة المبالاه.

مرحلة اللامبالاة قد يمكن تحديدها من خلال تشكيل الأدوات الحجرية التي كان يستعملها للدفاع عن نفسه والحصول على قوته والتي تطلبت عمليات تطويرها العملي و(الفني) مئات الألوف من السنين أما مرحلة المبالاة فقد تجلت بظهور الشخوصات الفنية والتي اعتبرها دراسو تاريخ الفن بأنها من أبدع ما توصل إليه الإنسان خلال مروره أو بالأحرى انتقاله من مرحلة ثقافية إلى مرحلة ثقافية أخرى أكثر نضوجا وأكثر عطاءً .

وعلى هذا الأساس فقد حدد علماء الأجناس والآثار مرحلة تطور الإنسان بمليوني عام خلت وبعد دراستها والعمل على معرفة مراحل عطاءها قسمت إلى ثلاث مراحل ثقافية. اتسمت كل واحدة منها بأنماطها (الفنية) والتي نعني بها هنا صناعة الأدوات والآلات الحجرية والمراحل الثلاث هي :

١ – مرحلة العصر الحجري القديم

٢ – مرحلة العصر الحجري الوسيط

٣ – مرحلة العصر الحجري الحديث

وقد دلت الدراسات أن أطول تلك المراحل الثلاث كانت مرحلة العصر الحجري القديم والتي تطور الإنسان خلالها تطوراً مطرداً اتسمت وبالدرجة الأولى بمرحلة الاستقرار بدلاً من الترحال. حيث بدأ الإنسان يتخذ من الكهوف والملاجئ الصخرية الطبيعية التكوين ملاذاً يحميه من شرور الحيوانات المفترسة .

إن أهم ما اتسمت به هذه المرحلة أيضا ظهور الإحساس بالخوف من المجهول والتي تمخض عنها ممارسة السحر والشعوذة إن جاز التعبير. إن ممارسة السحر والشعوذة كانت أولى (السلطات الروحية) التي سيطرت على الإنسان القديم وظلت ملازمة له لدهور ودهور ولحين وقتنا الراهن والتي لها وبشكل وآخر على بعض من نتاجات الفن والذي هو في واقع الأمر جزء مما يعرف بالفن الشعبي .

إن أولى نتاجات الفنان لهذه المرحلة بالذات هو ما يعرف بين مؤرخي وعلماء تاريخ الفن (الآلهة الأم) أو آلهة الخصب. وقد أطلق عليها البعض أيضاً (فينوس) آلهة الحب عند الرومان.

تمثل هذه القطعة ذات الأبعاد الثلاثة والمصنوعة من الحجر ويعود تاريخها مابين (٣٠,٠٠٠– ٢٥,٠٠٠) سنة خلت والتي عثر عليها جنوب النمسا امرأة عارية لايتجاوز ارتفاعها (١١) سنتمتراً.

إن نحت الجسم بصورة عامة بشكل مبالغ فيه يعنى وفي رأي البعض للدلالة على الخصب والخصوبة سيما وأن الإنسان القديم بتلك المراحل الثقافية بدأ

يعزق أرضه ليعمد على زراعتها والعمل على تدجين الحيوان. أما البعض الآخر فيعتقد أنها تعود لجامعي القوت حيث كان البعض منهم يأخذها معه أثناء الصيد ليستذكر من خلالها تلك التي تركها في المغادرة أو الكهف والتي ستكون بانتظاره عند عودته . ومهما يكن من أمر فان هذا النحت يمثل أولى محاولات الإنسان للنحت المدور.

وبتقدم الإنسان القديم اقتصادياً واجتماعيا وبالتالي فكرياً تقدم نتاج الفنان أيضا والدليل على ذلك إننا نرى آلهات خصب نحتت بشكل أدق وأوضح – وخير دليل على ذلك هي تلك المنحوتة التي عثر عليها في روسيا ويؤرخ تاريخها ما بين (٢٥,٠٠٠ – ١٨,٠٠٠ سنة خلت).

وفي المراحل الثقافية اللاحقة عمد الإنسان القديم على نحت أشكال رمزية على هيئة طيور إلا أنها في الواقع تمثل صورة امرأة ظهرت الحالة هذه في جزيرة مالطا وهي عبارة عن تعويذة مصنوعة من العاج.

تمثل التعويذه طائر أو بالأحرى رمز طائر ذي رأس بيضوي الشكل وعنق طويل وأجنحة قصيرة وجسم بيضوي الشكل ينتهي بثقب صغير أن استعمال هذا النتاج الفني كدلاية تقي من شر الحاسدين وهي دليل آخر على سلطنة المعتقدات الروحية على حياة الإنسان القديم.

وإذا ما انتقلنا الى فن الرسم والذي يوازي ظهوره ما يعرف الكرافيتي نسبة إلى موقع (كرافيت) في فرنسا سنجد أن مواضيع تلك الرسومات أو بالأحرى اللوحات الجدارية والتي ظهرت على جدران كهوف لاسكو في جنوب فرنسا وتلك التي ظهرت على كهوف الطميرا في جبال أسبانيا سنجد أنها لا تختلف بعضها عن البعض الآخر لا بالتاريخ فحسب (١٥,٠٠٠– ١٣,٠٠٠) قبل الميلاد

بل بمواضيعها أيضا والدليل على ذلك أنها تمثل قطعان من بعض الحيوانات المفترسة والبرية رسمت بألوان يغلب عليها اللونين الأسود والأحمر (الصور متتالية ١،٢،٣).

إن دراسة مغزى ومعنى هذه الرسومات ستعطى مدلولات عدة من بينها وعلى سبيل المثال لا الحصر، إن الإنسان القديم عمد إلى رسم هذه الحيوانات كي تقيه شرورها.

إن الإرهاصات والمخاوف النفسية الناتجة من الخوف العميق دفعت الإنسان القديم أيضاً لخلق أشكال وهمية أطلق عليها (الآلهة) ثم عمد على عبادتها كي تقيه من شرورها.

هذا.....وذلك فقد تغنى بنحتها ورسمها ولكي يتقرب منها أكثر وأكثر ولكي يرضي غرورها ويشبع سطوتها حسب اعتقاده فقد وضعها في مغاوره وكهوفه ومن ثم في أقدس أقداس معباده.

إن المرحلة التالية من مراحل تطور الإنسان القديم هي ما تعرف بمرحلة العصر الحجري الوسيط والتي امتدت ما بين الألف الثاني عشر والألف السابع قبل الميلاد.

اتسمت هذه المرحلة بتدجين الزراعة والحيوان على نطاق أوسع كما ظهرت خلال هذه الفترة المجمعات الصغيرة، إلا أن الأهم هو ظهور صناعة الفخار في أواخر هذه المرحلة. تعتبر صناعة الفخارفي واقع الحال أهم إنجاز فيما يخص الفنون الحرفية القديمة لما لها من أهمية في حياة الإنسان اليومية.

ظلت سيطرة المعتقدات الدينية على النتاج الفني لإنسان هذه المرحلة بدليل ظهور بعض من الشخوصات الحيوانية والطيور التي توحي بأنها كانت مسيطرة على هواجس الإنسان القديم فعمد على عبادتها أم لإرضائها أو لاتقاء شرها حسب اعتقاده .

ومن أهم أسباب مخاوف إنسان هذه المرحلة في اعتقادنا أنه بات ينام ويصحو على كيفية المحافظة على محاصيله الزراعية التي كانت عماد حياته لذلك قام بخلق شخوص أخرى أطلق عليها (الآلهة) متعددة تقيه عوامل فساد محصولة وموت قطعانه.

انسحبت هذه الحالة وبصورة أكبر على المرحلة الثقافية التالية ألا وهي مرحلة العصر الحجري الحديث. امتدت هذه المرحلة من الألف السادس وحتى بدايات الألف الرابع قبل الميلاد.

إن من أهم مميزات هذه الفترة هو ظهور المجمعات السكنية المنظمة تقريباً إلى جانب ظهور المعابد الصغيرة والتي عثر عليها في مواقع ما يعرف بثقافة حلف في سوريا وثقافة العبيد في بلاد وادي الرافدين .

أثناء التنقيبات التي أجريت في مواقع تعزى إلى هذه المرحلة كشف عن العديد من الدمى الطينية والحجرية التي توحي بسيطرة وسلطة الآلهة والمعبد على سنة حياة إنسان هذه المرحلة بالذات.

ومن أهم الدمى الحجرية التي نحتها الإنسان القديم بشكل منسق عثر عليها في موقع تل الصوان الواقع على بعد (١٢٠) كيلو متر شمال بغداد.

تمثل هذه الدمى شخوصاً آدمية صغيرة الأحجام لا يتعدى أطولها الخمسة

عشر سنتيمتراً. لها عيون واسعة مُطعمة وأجسام متخمة للدلالة على الخصب والصحة.

إن هذه وغيرها هي بطبيعة الحال كانت من نتاج سيطرة المخاوف على إنسان تلك المرحلة وتلك المخاوف كمخاوف أجداده هي سلامة محاصيله الزراعية وقطعان مواشيه وحيواناته.

وعند انتقال إنسان العصر الحجري الحديث من مرحلة التجمعات السكنية الصغيرة المتباعدة إلى المجمعات السكنية الكبيرة بدأت معالم المدينة بالظهور.

وبظهور المدينة والمعبد، والقصر ظهر الحاكم، الملك، السلطان، الشيخ المفوض من الآلهة في السماء والذي يحكم بين الناس حسب أوامر الآلهة. وبذلك ظهرت سلطة جديدة للفنان هي السلطة الحاكمة بأمر الآلهة .

وبهذا.... وذاك انتقل الفنان القديم وفنان الحرفة إلى مرحلة جديدة عرفت (بالفن التذكاري) والذي بموجبه يخلد صاحب السطوة والآلهة بشتى المشاهد والمناظر والأساليب والأطر التي تعكس عظمته وعظمة انجازاته.

وعند زيادة فائضه الزراعي وتوسيع سبل حياته ومداركه ولكي لا يضع كل مقدراته وإنجازاته عمد إنسان هذه المرحلة توزيع مصادر رزقه على عدة آلهة وآلهات تشفع له وتساعده عند التضرع اليها وقت شدته وضيمه.

ومن سطوة السلطة، وازدياد عدد الآلهة والآلهات وبالتالي الرفاه الاقتصادي زاد نتاج الفنان وتنوعت فنونه وأساليبه كما زادت الفنون الحرفية نوعاً وكماً.

إن من أوائل النحت التذكارية نحتاً بارزاً عثر عليه في مدينة الوركاء الواقعة جنوب بلاد الرافدين ويرتقي زمنه إلى نهاية الألف الرابع قبل الميلاد أو ما يعرف بالعصر الشبيه بالكتابة.

تمثل هذه القطعة الفريده من نوعها والتي يبلغ ارتفاعها (٧٦) سنتمتراً والمصنوعة من حجر الكرانيت صيد أسود لشخصين أحدهما صغير والآخر كبير الحجم أو لعلهما يعودان لشخص واحد هو الملك أو الحاكم في مشهد صيد للأسود، والمشهدان يمثلان قتل الأسد بالرمح تارة وبالقوس والسهم تارة أخرى.

إن هذه المسلة التذكارية التي تعتبر من أوائل المسلات أو بالأحرى النصب التذكارية تعبر وبكل الأبعاد عن سلطة الملك الحاكم وقد تعمد الفنان على نحتها إرضاء للسلطة ومن هذا المنطلق دخل الفنان و(الفنان الحرفي) مرحلة جديدة هي مرحلة سلطة السلطة بكل معانيها وأبعادها.

ومما لا يقبل الشك أن اتساع السلطة في المدينة يعنى خلق توابع فنية تقع على كاهل الفنان ، وخير دليل على ذلك هو عند قيام الملك القوي (زوسر) (صورة رقم ٤) من السلالة الثالثة والذي حكم مابين الأعوام (٢٦٩٠ – ٢٦٦٠) قبل الميلاد ببناء أول هرم مدرج في مدينة سقارة (أمر) بإقامة تمثال كبير له من الحجر الصلد كي يوضع في مدفنه القريب من الهرم.

إن تطور الفن التذكاري بأبعاده الفنية والمتعددة حتَّم على الفنان آنذاك العمل تحت سقف السلطة مهما كانت الأسباب أو تعددت السبل – لذلك عليه تحمل المشاق والمكابدة وتطوير الذات – وأمسى نتاجه الفني حسب أهواء السلطة وإن شذ عن ذلك لا يعرف مدى جزاءه.

وحين رأت السلطة أن الفن التذكاري هو جزء من العمل الإعلامي لا بل العمل الإعلامي كله في بعض من الأحيان وإنها تمثل شخوص الآلهة على الأرض عمدت على توسيع وتطوير شخوصها، سواء كان ذلك بالنحت البارز، أو المدور أو من خلال الرسومات ذات الألوان المتعددة أو من خلال إقامة المسلات والمعابد التي تزينها الأعمدة والتماثيل والواجهات.

وكلما زادت السلطة قوة زاد عبء الفنان وعمل على اختزال ذاته لإظهار السلطة بمظهرها اللائق ، وما المسلات، والشرائع والتماثيل الضخمة الأبعاد التي تحمل ملامحها شخوص السلطة الدينية والدنيوية إلا دليل قاطع على سطوة هاتين السلطتين على فنان عصره.

وعلى سبيل المثال لا الحصر نرى وبعد مرور ما يقرب من نصف قرن على وجه التقريب تمثالين مصنوعين من الحجر أيضاً – يمثل التمثالان أميراً وزوجته من السلالالة الرابعة (منتصف الألف الثالث) قبل الميلاد .

إن اللافت للنظر في هاذين التمثالين هو إظهار الأمير وزوجته بمظهر الوقار وهما جالسان على كرسي هو في الواقع جزء من عموم النصب. ومما زاد من تأثير هذا النصب على المتطلع إليه هو استعمال الفنان بطريقة متقنة ظلت ثابتة ومعبرة لأكثر من أربعة الآلاف عام.

إضافة إلى ما تقدم فإن تطعيم عيون الأمير وزوجته بالأحجار الكريمة قد أضاف بعداً آخر لجمالية النصب ومما زاد من روعته هو لباس الأميرة الشفاف والذي أظهر ملامح جسدها بكل وقار.

وإذا ما انتقلنا إلى بلاد الرافدين وتحديداً إلى بدايات النصف الثاني من

الألف الثالث قبل الميلاد والتي ظهرت فيه أول إمبراطورية على يد الملك الأكدي سرجون. سنجد أن الفنان هناك كما هو في بلاد وادي النيل وغيرها من البلدان والممالك التي عاصرتهما كرسي نتاجه لتمجيد السلطة الأكدية وذلك من خلال المسلات التي تمجد أعمال الملوك.

إن أحسن ما وصل إلينا في هذا الصدد هو رأس تمثال بالحجم الطبيعي مصنوع من البرونز. إن المتطلع إلى هذا الرأس سيجد فيه كل التفاصيل الدقيقة التي حاول الفنان الأكدي تجسيدها لإظهار الملك الأكدي وعلى ملامحه علامات القوة والبأس.

وفي واقع الحال أن هذا التمثال المعبر هو أول نصب تذكاري بهذا البعد مصنوع من مادة البرونز - وكحاله من النصب التذكارية البارزه فقد نجح الفنان بإظهار التفاصيل الدقيقة لملامح الوجه ولباس الرأس وطريقة تصفيف وشد الشعر واللحية إلى جانب تطعيم العيون بالأحجار الكريمة. لا نعرف بالضبط إن كان هذا الرأس جزءاً من تمثال نصفي أو تمثال بالحجم الطبيعي. وكل ما وصلنا هو الرأس الذي تبدو عليه علامات التخريب والتشويه.

إن الفترات التاريخية اللاحقة من عمر البشرية شهدت تطورات فنية وثقافية وحضارية بارزة أغلبها إن لم يكن جميعها في بعض الأحيان تمجد رموز عصرها. وخاصة في الألف الأول قبل الميلاد والذي شاهد فيه العالم زيادة مضطرداً بعدد السكان وقيام الإمبراطوريات مما حمل الفنان عبئاً كبيراً لا يحسد عليه.

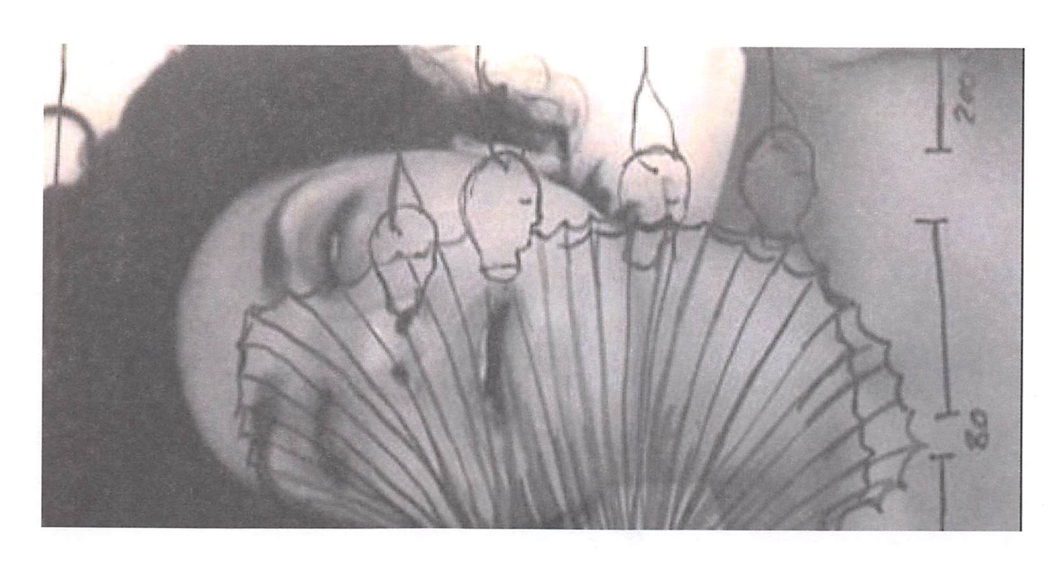
وفي مجمل البداهة أن الفنان القديم ومنذ بزوغ فجره الأول كان في بداية أمره حبيساً لنوازعه ومخاوفه والتي عكسها على نتاجه (الفني) وخير دليل على

ذلك هي آلهات الخصب والرسومات التي تركها على كهوف فرنسا وأسبانيا لحين قيام المدن وسلطة المدينة والتي وضب الفنان لتمجيد وبالتالي تخليد أعمالها وإنجازاتها.

ومما لا يقبل الشك أن الدارس والباحث يستطيع الوقوف على بعض من الأعمال التي قام بها الفنانون عبر العصور والتي تمثل في ثناياها انعكاسات للحياة، والعادات اليومية والاجتماعية والروحية التي مارستها مختلف المجتمعات.

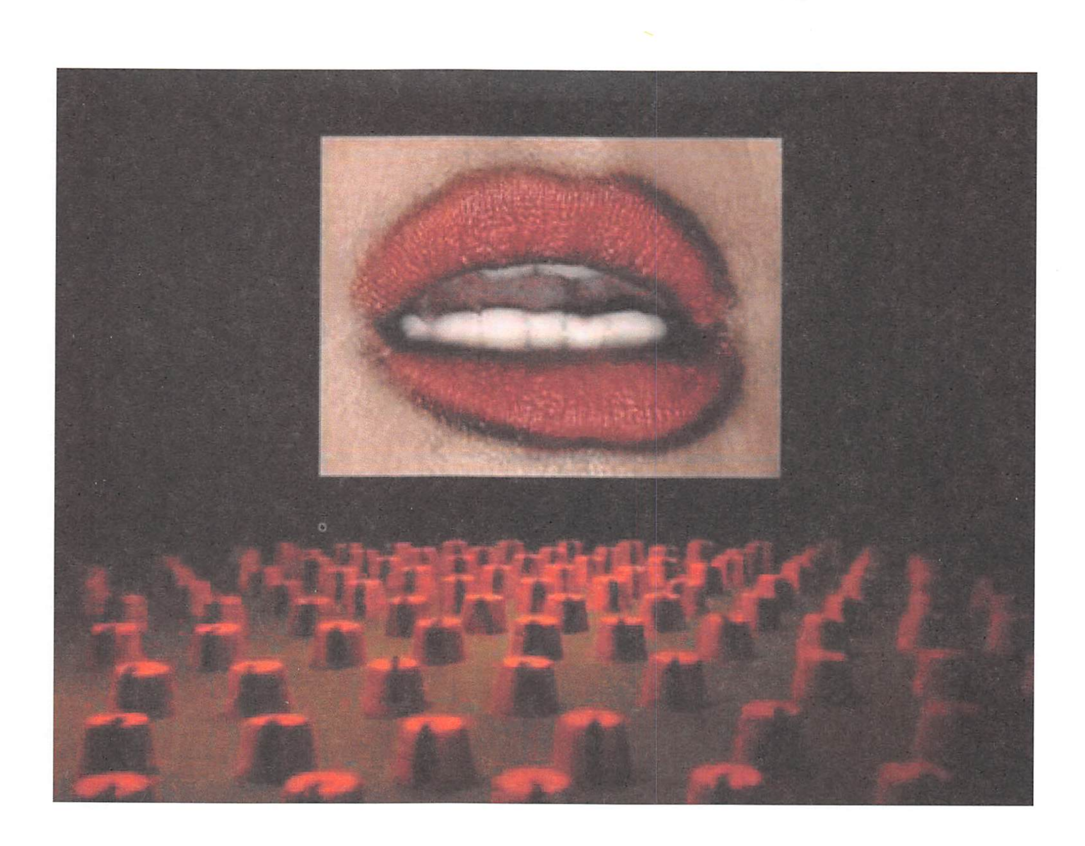
تاركاً هذا وذاك إلى بحوث تلقي الضوء على محاور أشمل في هذا المجال كما أترك هذه الخلاصة في مجال بداهة معنى تاريخ الفن للباحثين والمتحمسين للوقوف على هذا المحور ، إذ لولا دراسة تاريخ الفن لما استطعنا الوقوف على الكثير الكثير من نتاج إنسان ما قبل التاريخ ، ولولاه لما استطعنا معرفة أبعاد الأحداث الثقافية والتاريخية والتي لا زال الكثير منها يحتاج إلى الدراسات والتحميص ، ولولا تذوق الإنسان للفن لما عرف معاني الحياة ، ولولا معاناة الفنان التي يحيلها إلى إبداعات لما عرفنا سر أعماق الجمال.

ملحق الأعمال الفنية

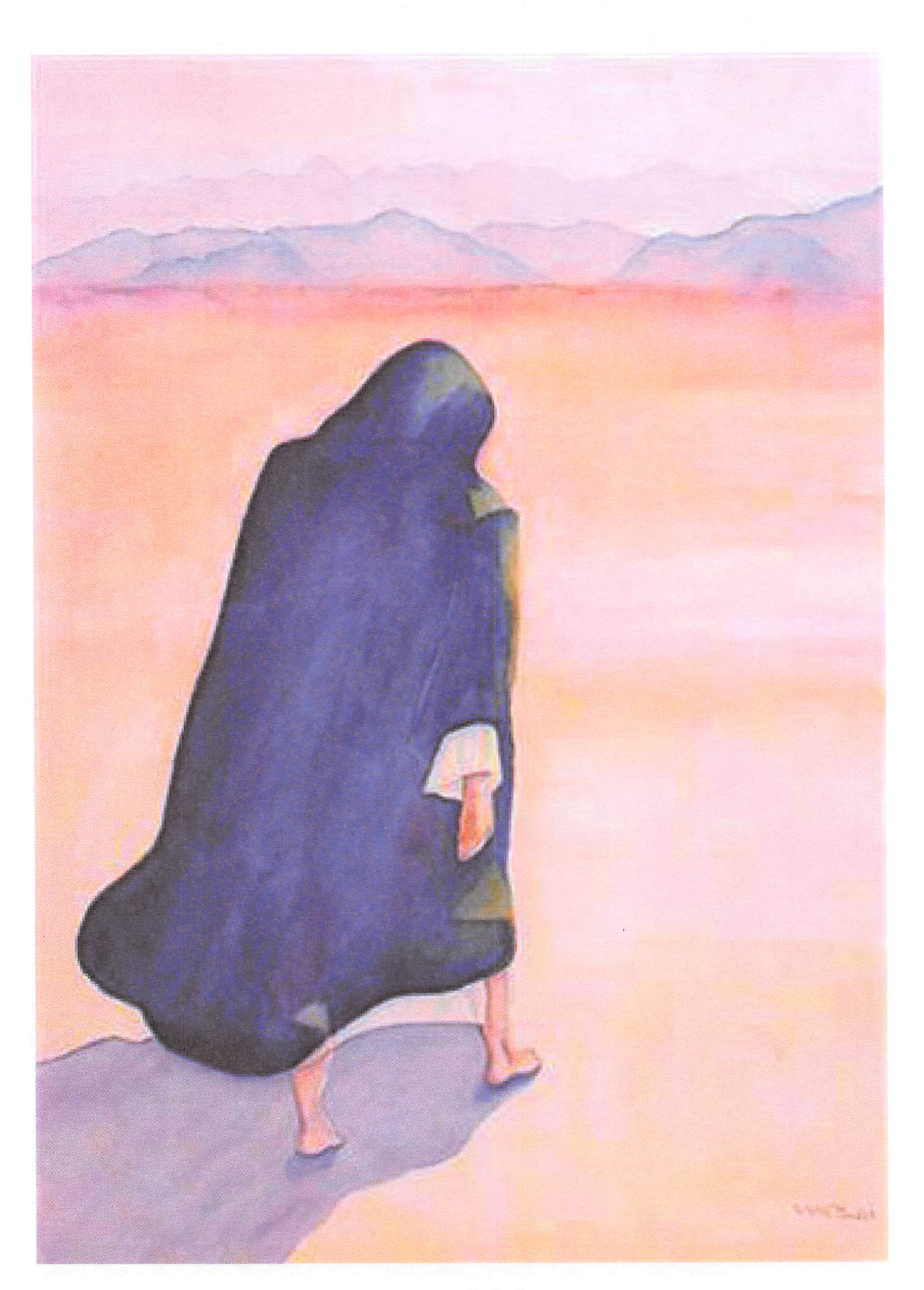


آمال قناوي

أستعد للقتال



غادة الكندري

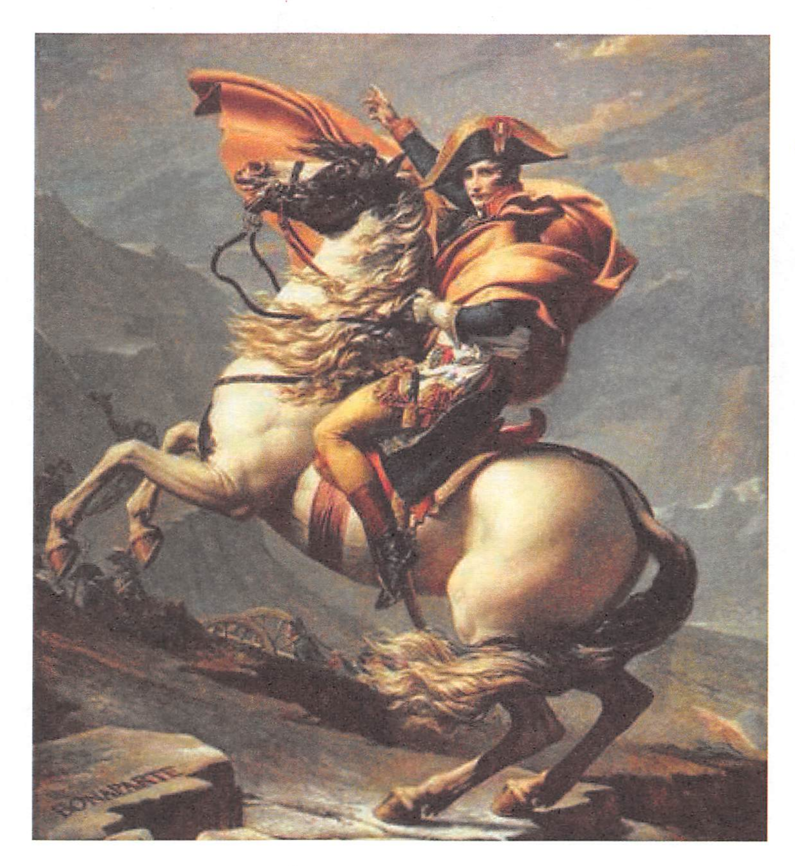


فهدة بنت سعود



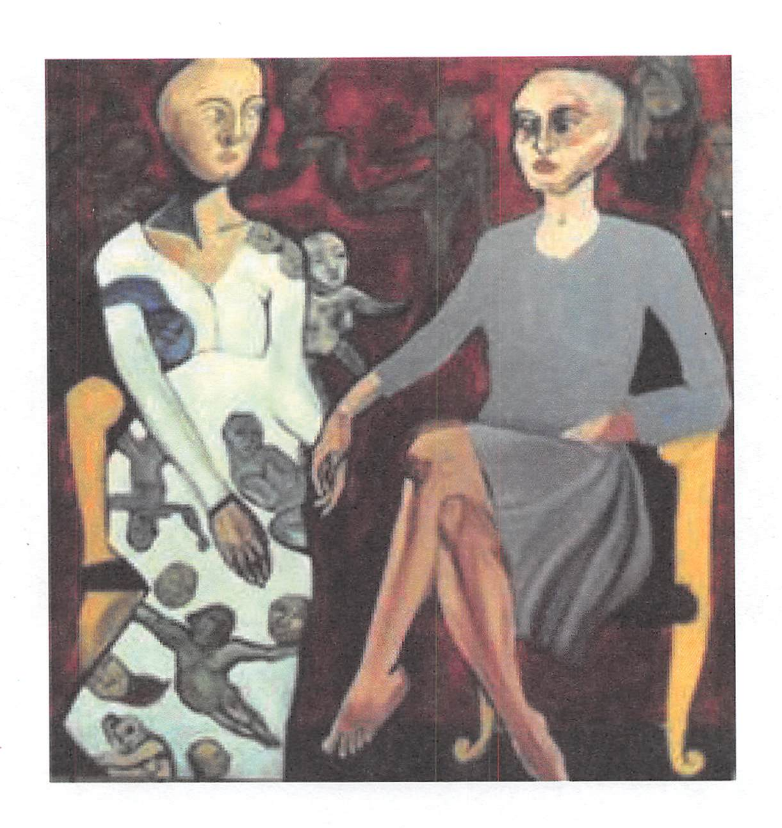
فراجونار (١٧٣٢ - ١٨٠٦) ، الأرجوحة

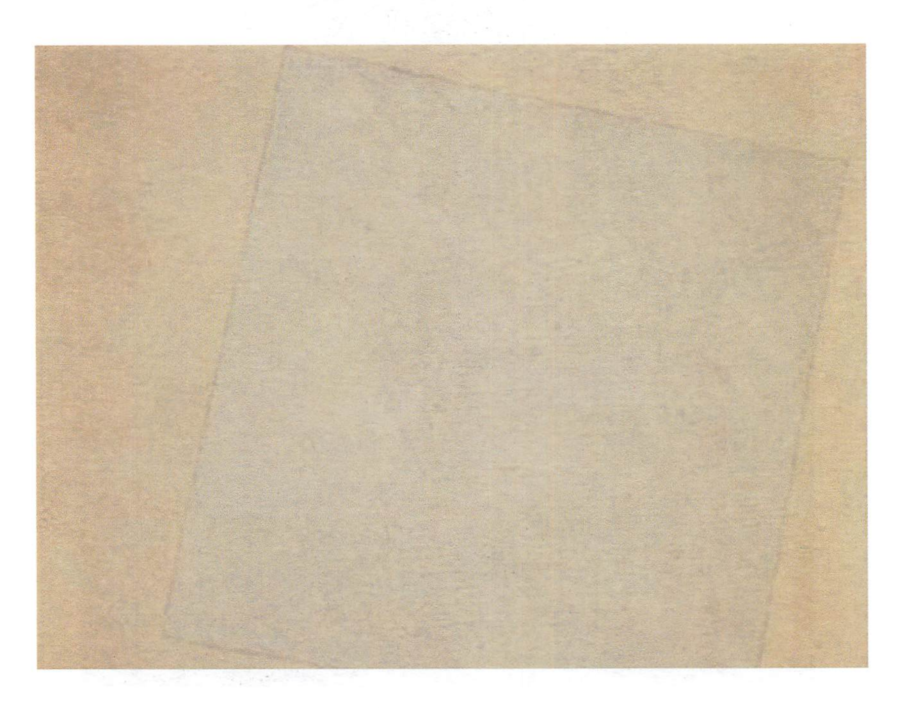
سلطة الطبقة الأرستقراطية تسخر الفن للتعبير عن مظاهر حياتها الزائفة



جاك لويز دافيد ، بونابرت يجتاز الألب ، ١٨٠٠

الفن في عصر الثورة الفرنسية كأداة لتمجيد بونابرت وحروبه





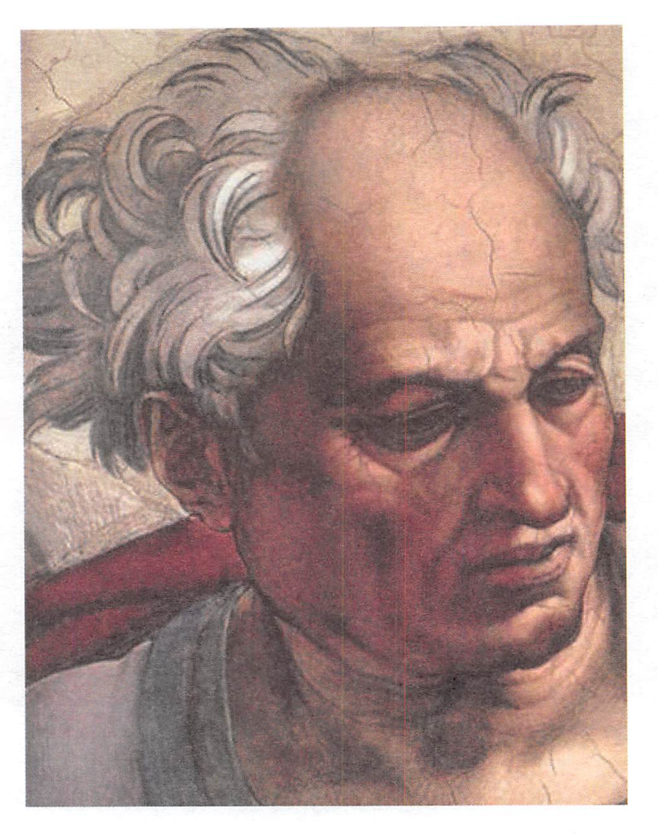
كازمير مالفيتش : أبيض على أبيض ، ١٩١٥
النصير البارز للفن التجريدي في الاتحاد السوفيتي



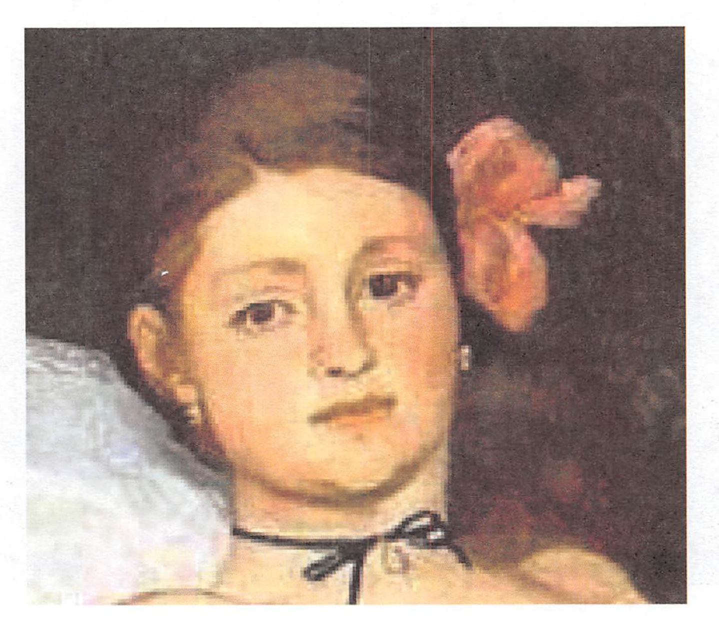
كازمير كالفيتش : شخصيتان في منظر ، ١٩٣١
الانتقال من التجريد إلى أسلوب واقعي يتسق مع تعليمات قادة الثورة



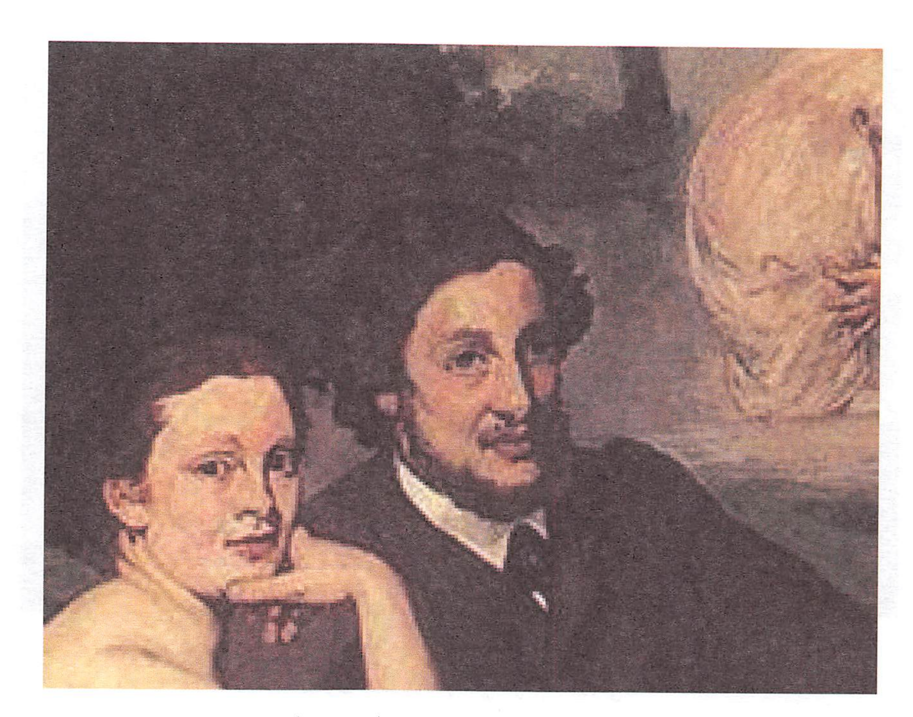
ستالين كمنظم لثورة أكتوبر ، كاربو تروكهيمينكو
الواقعية الاشتراكية : خضوع الفن للرقابة الأيديولوجية



مايكل أنجلو ، تفصيلية من سقف الكابيلا سيستينا ، الفاتيكان ، ق ١٦
الجانب الدرامي التعبيري الذي لم يتفهمه النقاد المعاصرين له



إداورد ماتيه : أوليمبيا (تفصيلية للمرأة المحدقة) ١٨٦٥
عمل ضمه النقاد إلى أعمال الفن الهابط الذي يمثل تحدياً لذوق الجمهور



إدوارد ماتيه : الغذاء علي العشب (تفصيلية) ١٨٦٢

عمل قوبل بانتقاد كبير واتهم بسببه ماتيه بسوء الخلق



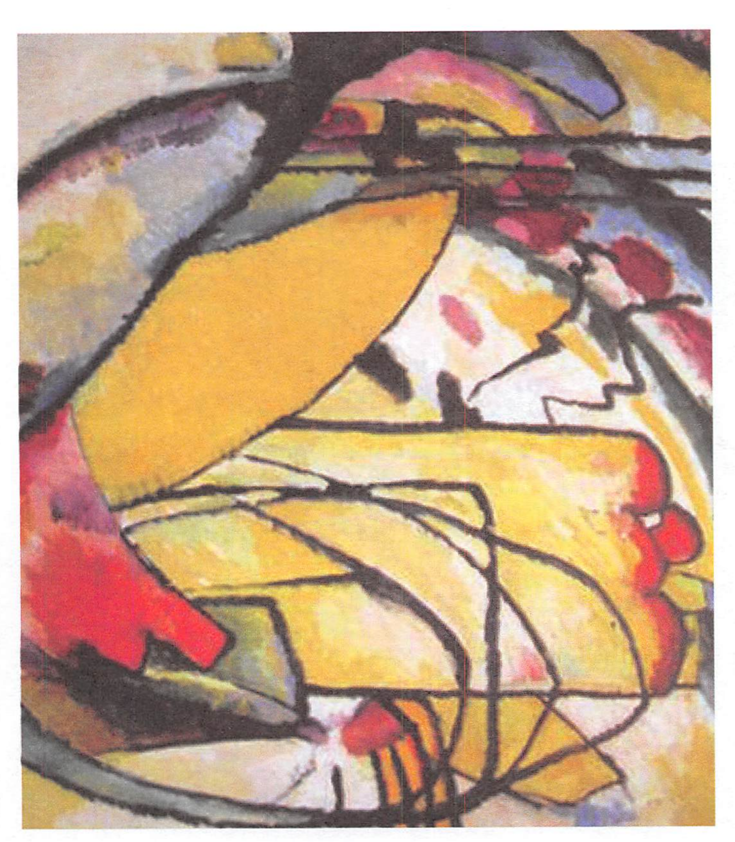
كلود مونيه : منظر من أرجنتوي ١٨٧٦

عمل وصفه أحد النقاد بأنه نسيج من الصوف والقن المكون من خمس ألوان



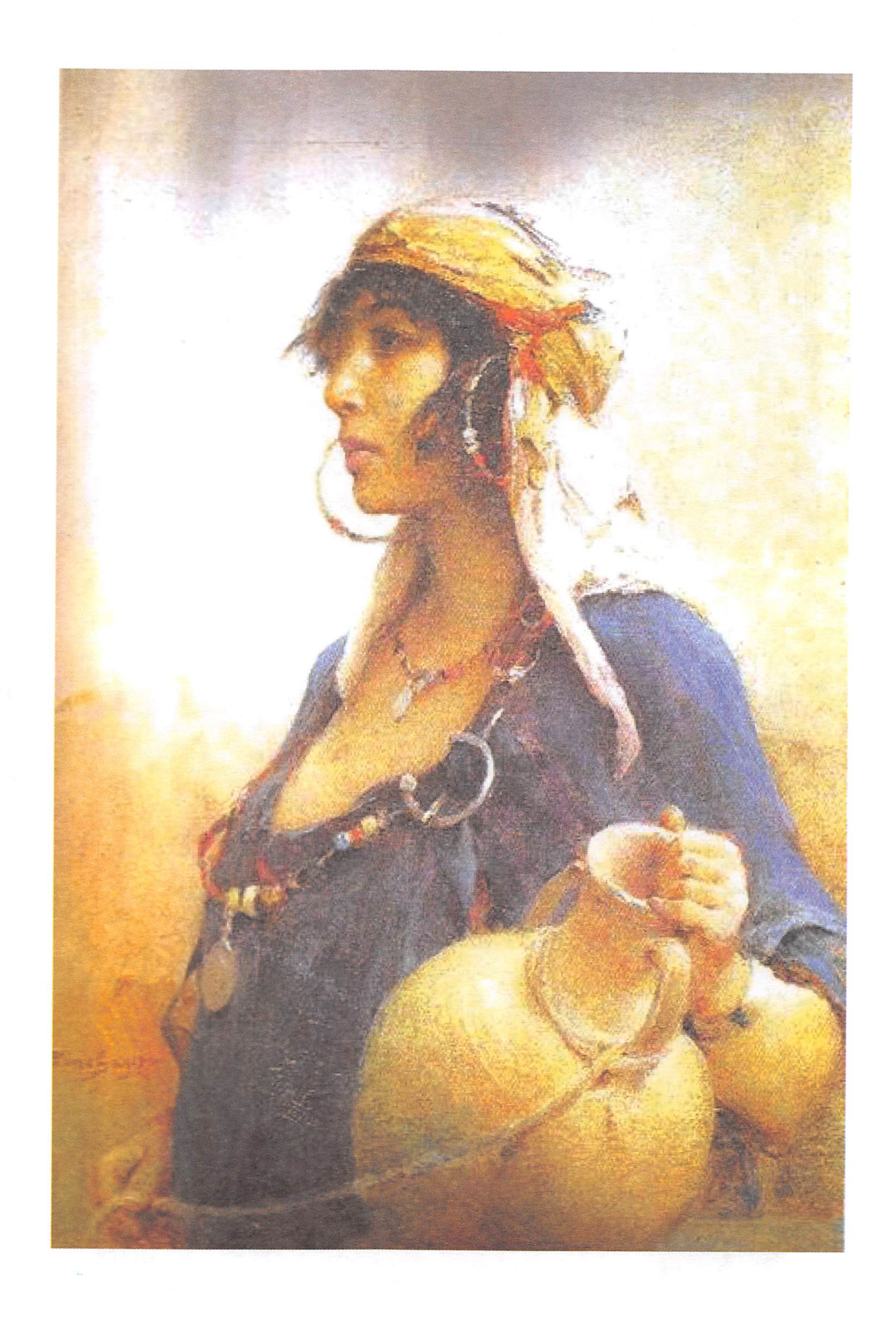
فاسيلي كاندينسكي : مدينة قديمة ١٩٠٢

أسلوب كاندينسكي في مراحله الأولى



فاسيلي كاندينسكي : ارتجالات ١٩١٠

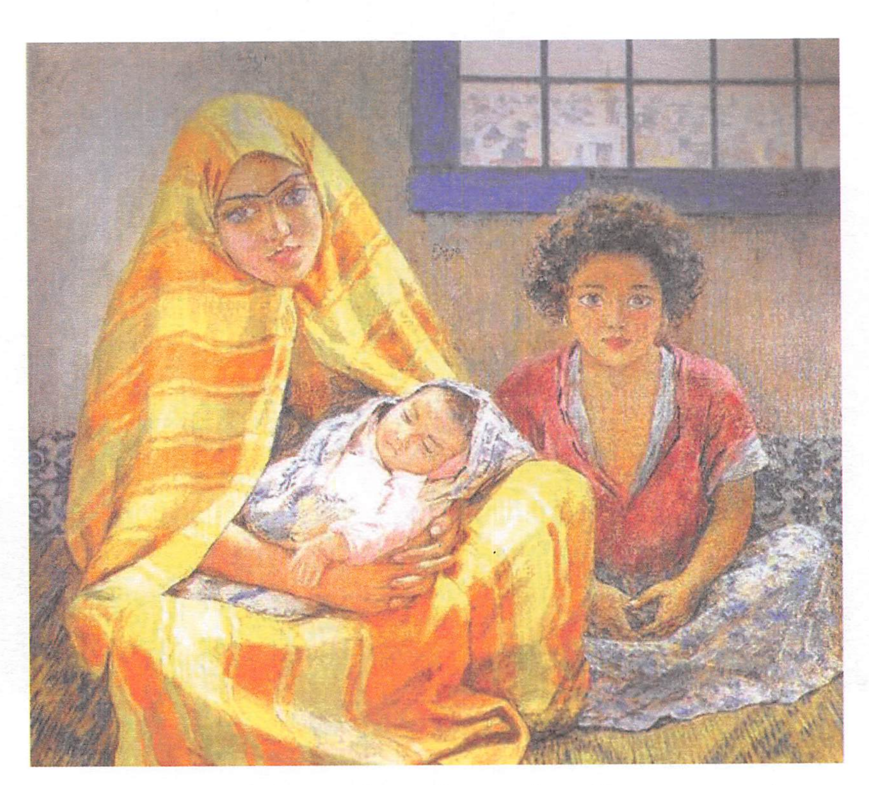
من مجموعة «ارتجالات» التي تعكس تحول كاندينسكي من التشخيص إلى التجديد «اعتبرها النقاد تجاوزاً في حق الطبيعية»



أميل بنشار (Email Pinchart) – «بدوية» – زيت على قماش
٧٣ × ٤٨,٥ سم ، مجموعة خاصة



جورج لومار (Georges Lemare) «سوق بمدينة فاس» زيت على قماش
١٩٤١ ، مجموعة خاصة



ألكسندر زربتزوف (Alexandre Roubtzoff) «عائلة» زيت على قماش
٨٠ × ٧٧ سم ، ١٩٤١ ، مجموعة خاصة

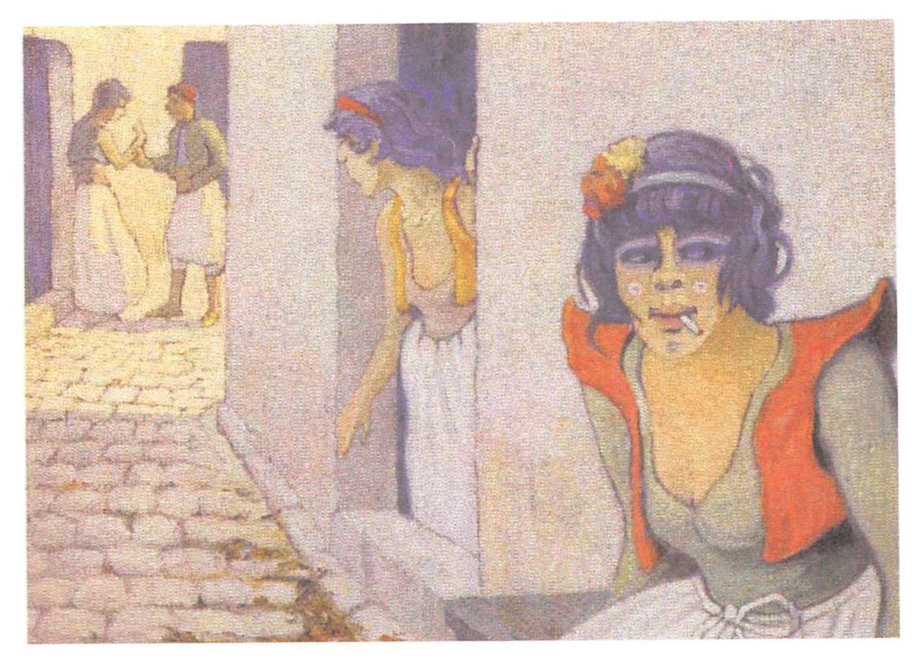


يحيى التركي - «حنة» زيت على قماش
١٠٩ × ٧٨ سم - ١٩٢٦ - مجموعة خاصة



إبراهيم الضحاك - «فلكلور» - زيت على قماش
١٠٠ × ٧١ سم - مجموعة وزارة الثقافة الفرنسية

د. الحبيب بن بيده



هنري قستاف جوسو (Henri Gustave Jossot) ويدعى عبد الكريم – «ماخور نهج الفارسي»
٦١ × ٥٠ سم – غير مؤرخة – مجموعة وزارة الثقافة التونسية

د. فاتح بن عامر



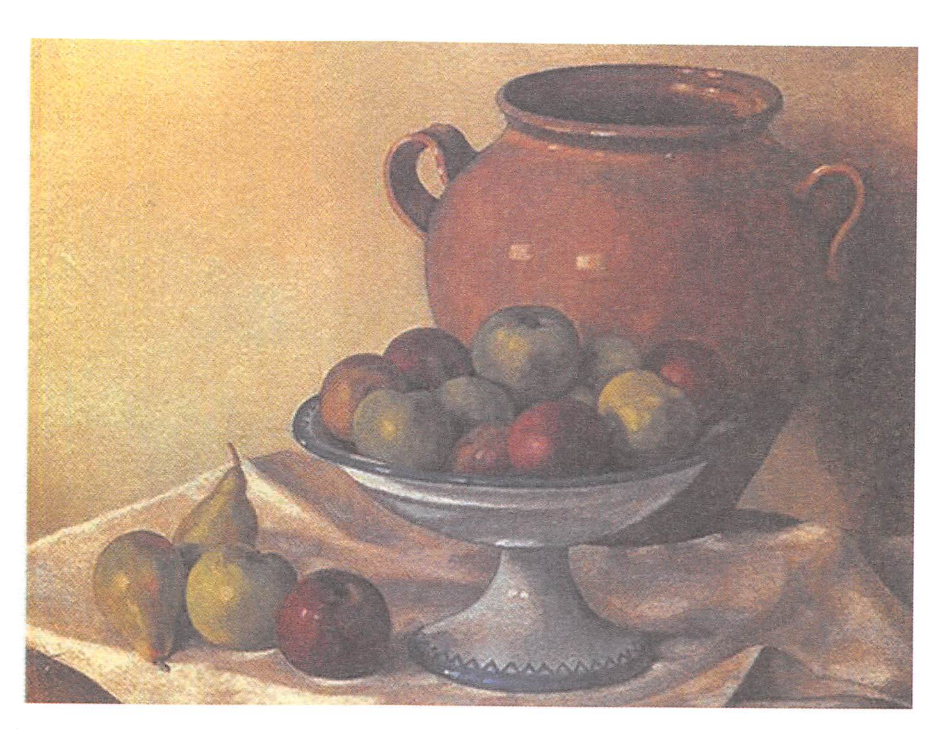
صورة استشراقية – من تونس



صورة فوتوغرافية استشراقية – من تونس

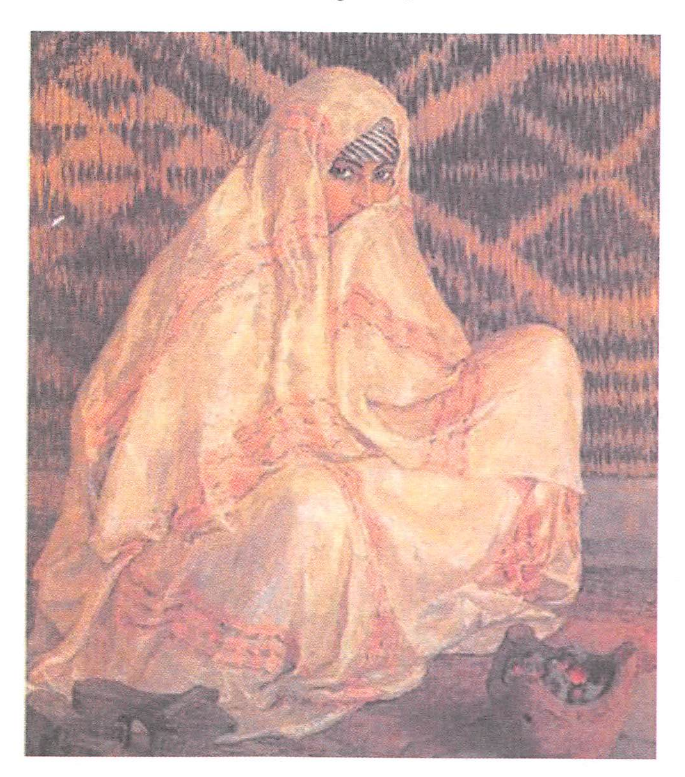


صورة فوتوغرافية استشراقية – من تونس



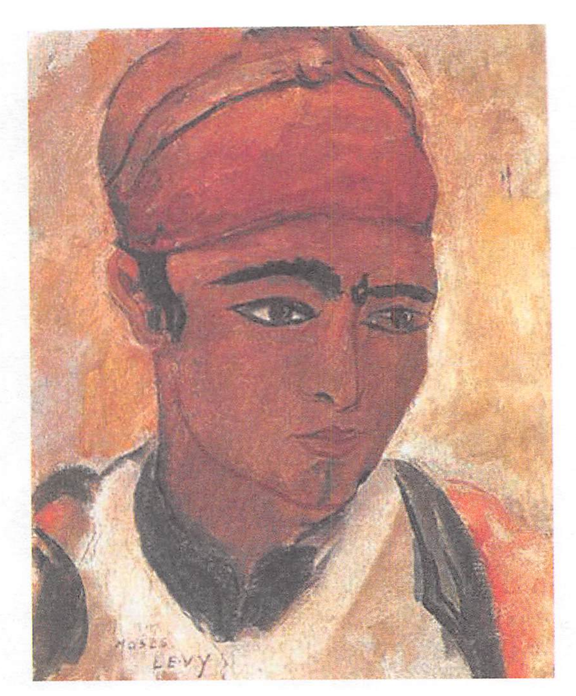
إلكسندر فيشياي : طبيعة صامتة ٣٨ × ٤٦ سم

زيت على إيزوال

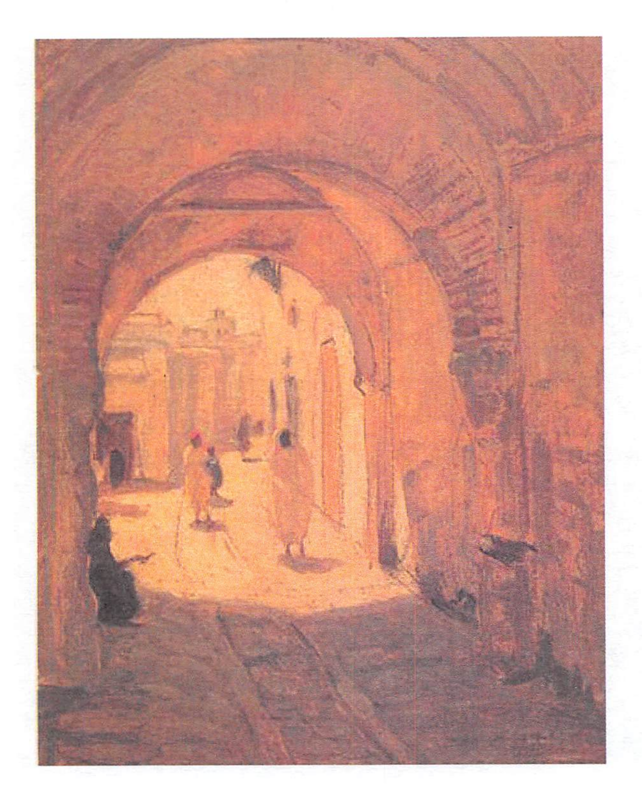


الكسندر روبوتزوف : منوبية ٩٥ × ٨٠ سم

زيت على قماش ١٩٢٠



موزاس ليفي: بورتريه ٣٠×٣٩ سم
جواش على ورق



أرموند فارجيو: تربة الباي، ٣٧×٢٨ سم
زيت على خشب

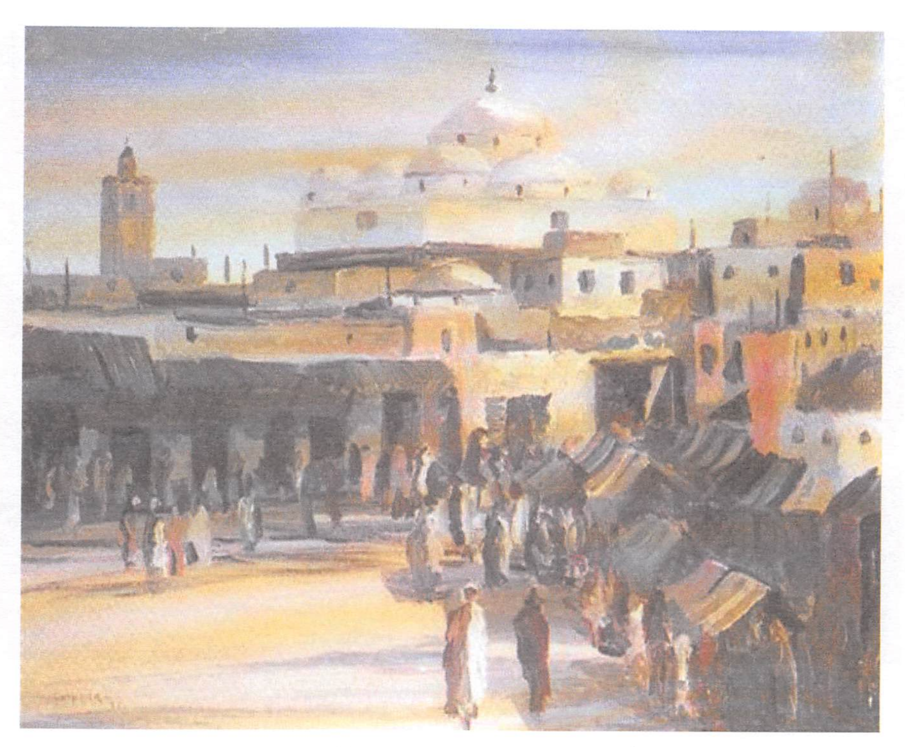


ألبير أوبلي: صورة عروس ٣٨×٣٣ سم
أكواريل على ورق ١٩٢٠



أميل بنشار: عازفة الدف ٤٠×٧٦ سم

زيت على قماش



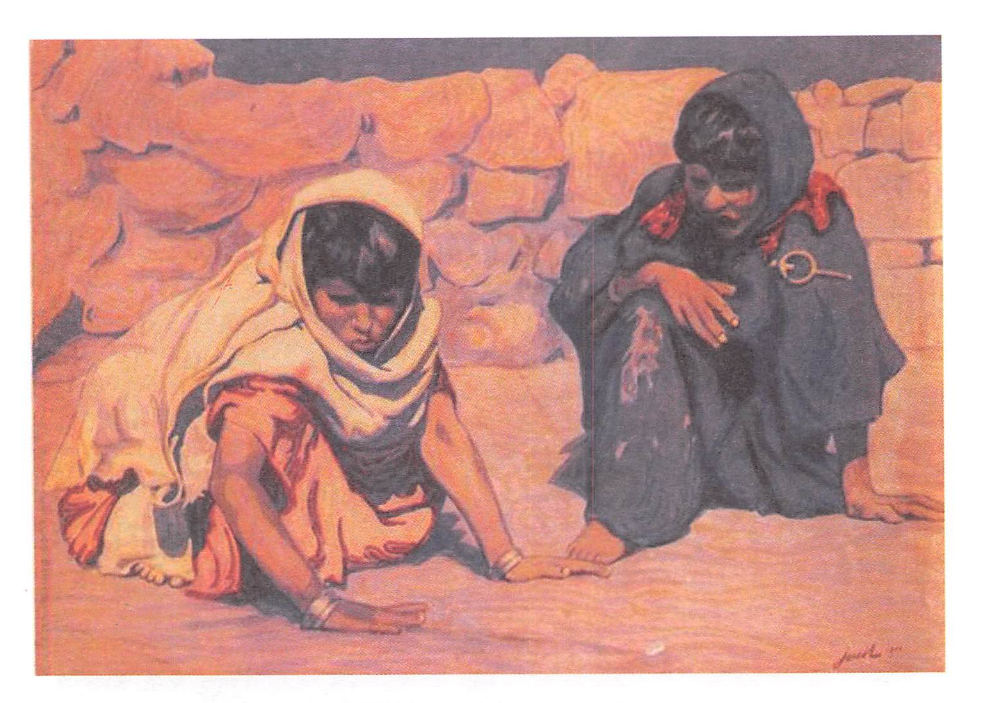
أنطونيو كوربورا: سيدي محرز ٤٦×٥٥ سم

زيت على قماش ١٩٣٦



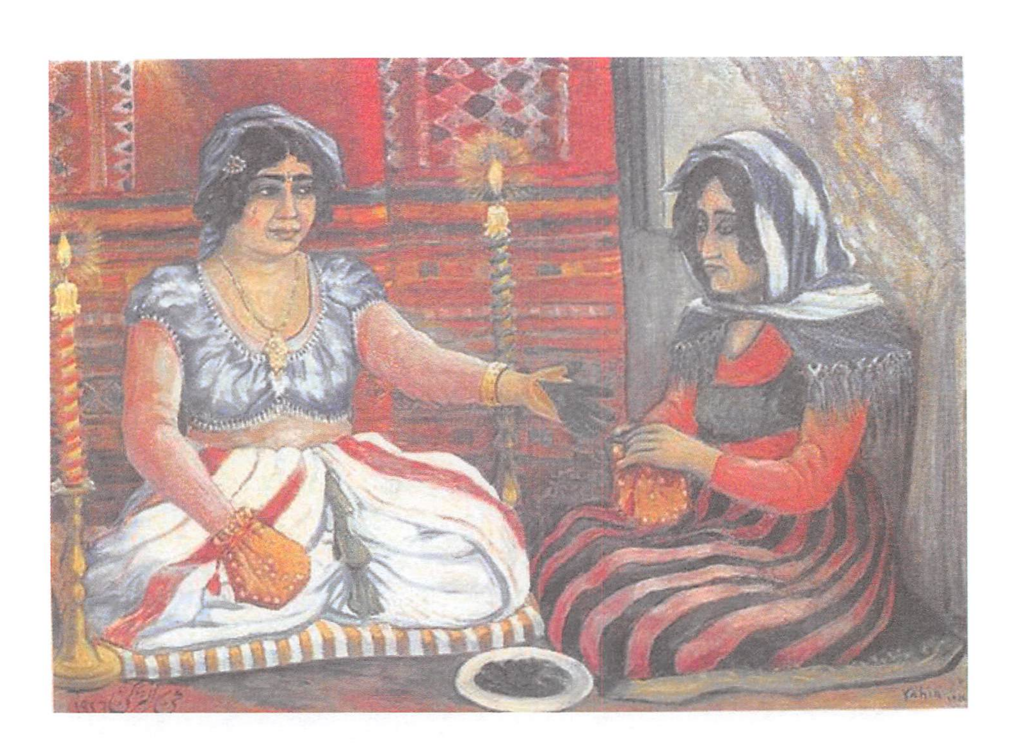
جيل لولوش: مقهى تركي بجربة ٤٧×٣٨ سم

زيت على خشب



عبد الكريم جوسو: الملاسات ٤٤×٦٢ سم

زيت على ورق مقوى ١٩١١

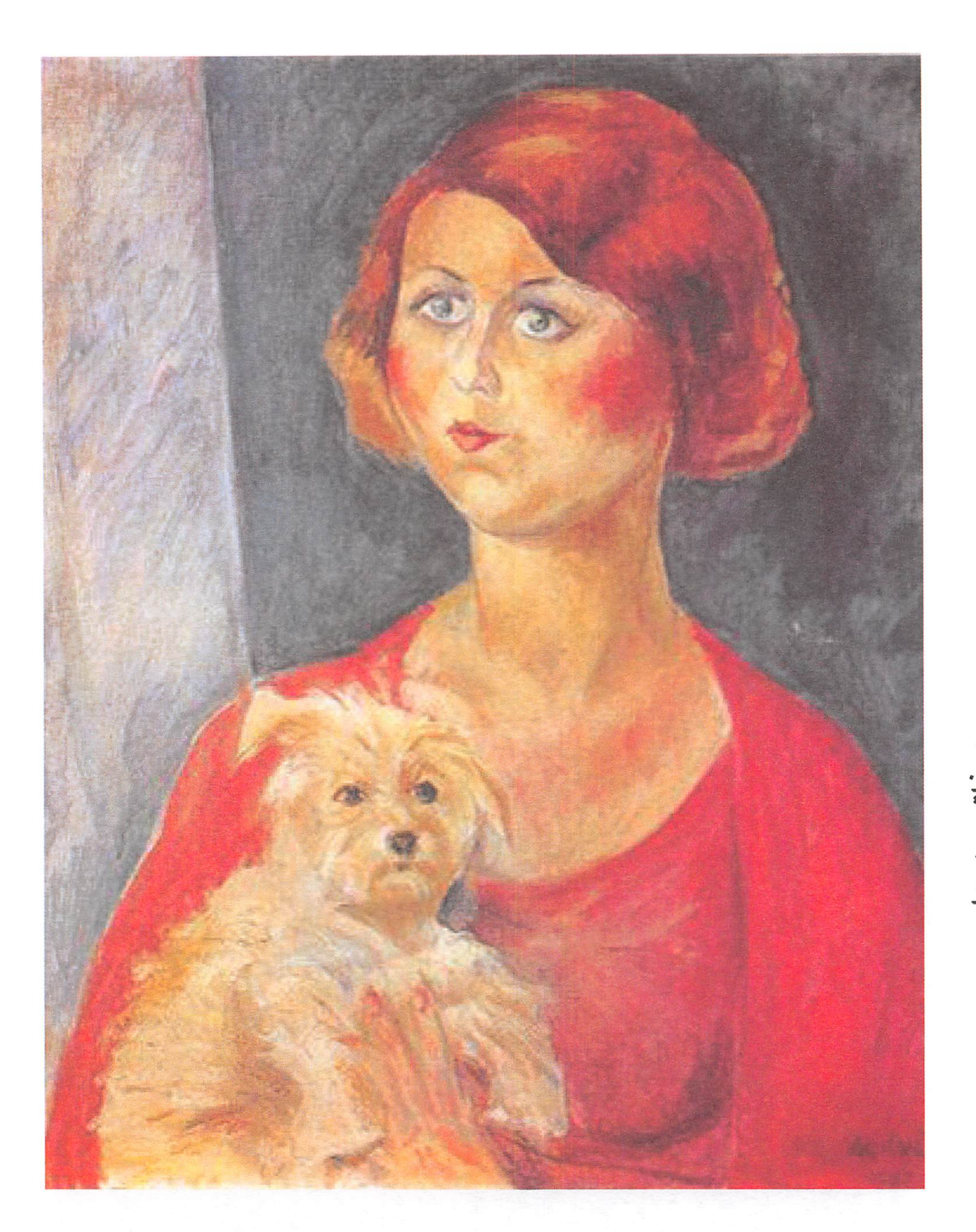


يحيى التركي: الحنة ١٠٩×٧٨ سم

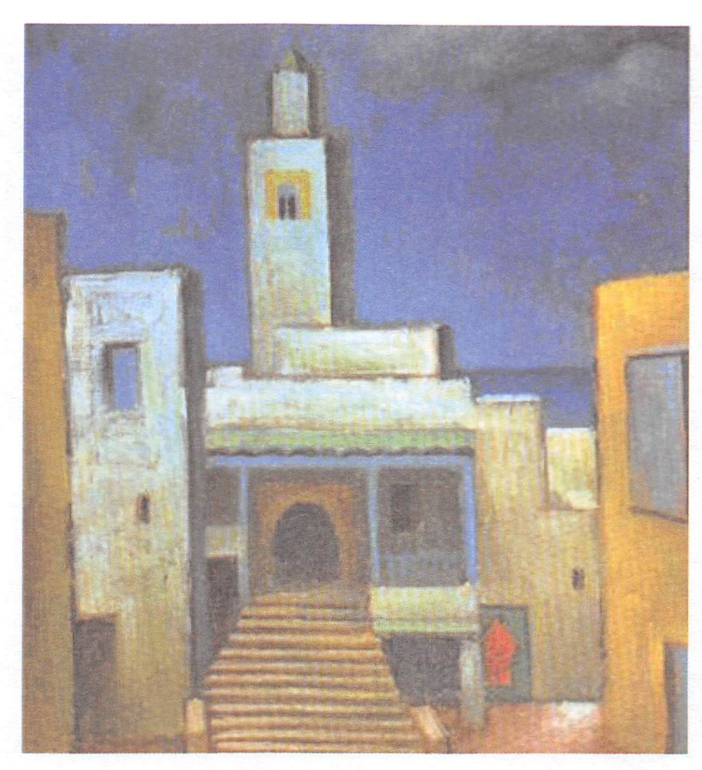
زيت على قماش ١٩٢



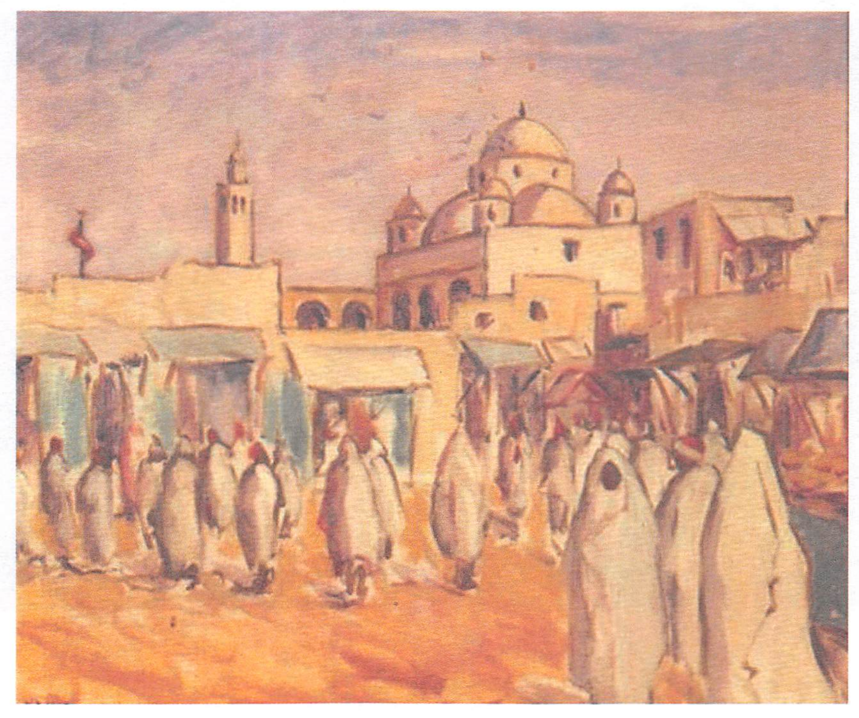
الهادي الخياشي: صورة امرأة ٧١,٥×١٢٠سم
زيت على قماش ١٩٤٠



عبدول: السيدة القرطبي ٥٠×٧١ سم
زيت على قماش ١٩٣١

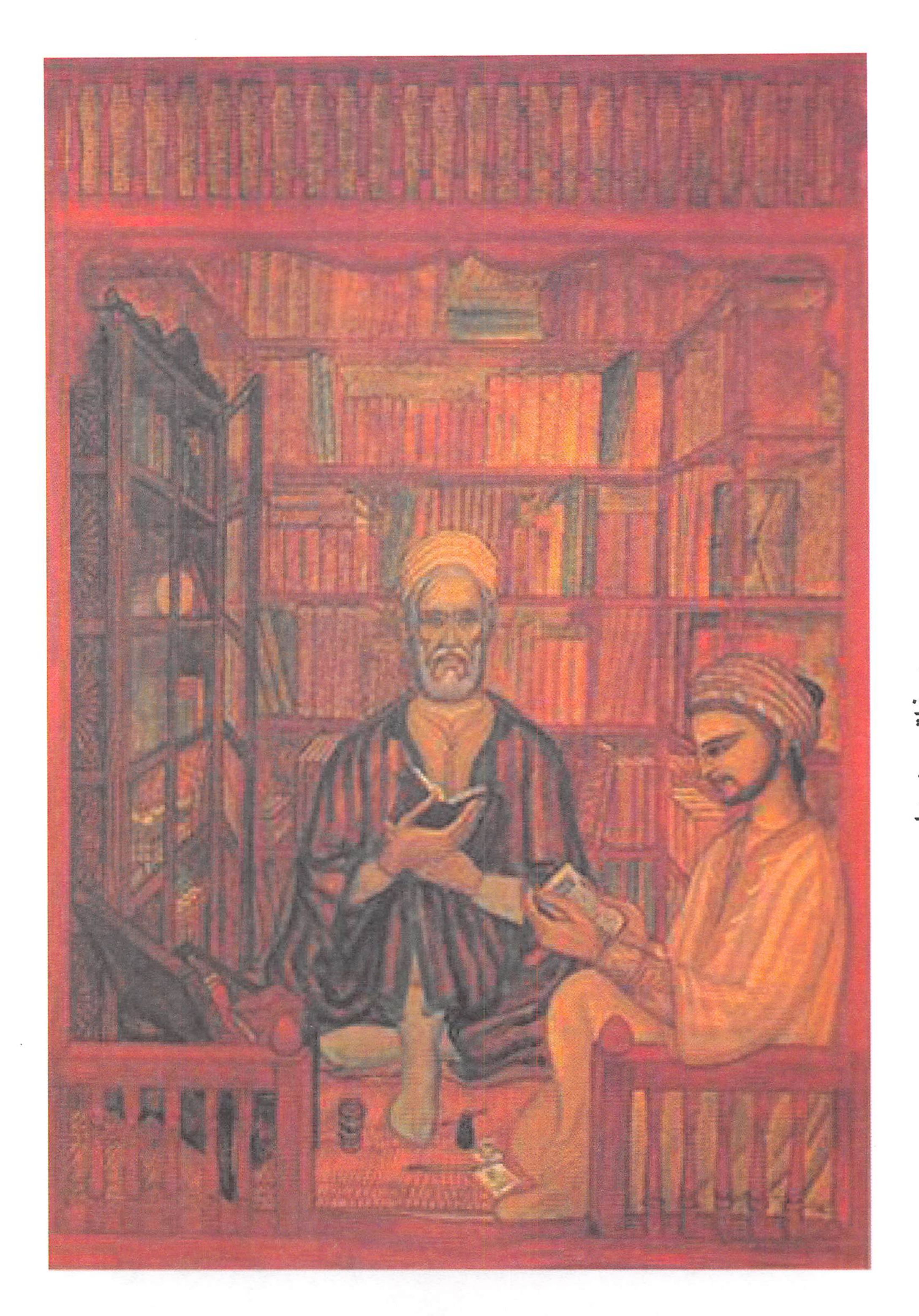


بيار بوشارل: مقهى سيدي بو سعيد ٧٢×٦٠ سم



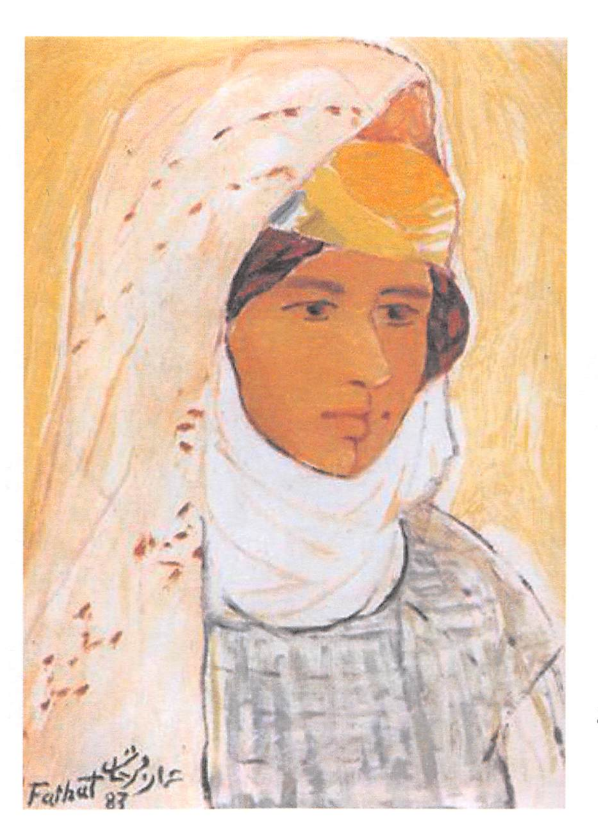
يحيى التركي: بطحاء باب سويقة ٧٦,٥×٦٤ سم

زيت على قماش



جلال بن عبدالله: كتبية ٩٧×٨٧ سم

أكريليك وذهب ١٩٧٩



عمار فرحات: بورترية بدوية

زيت على قماش ١٩٣٨



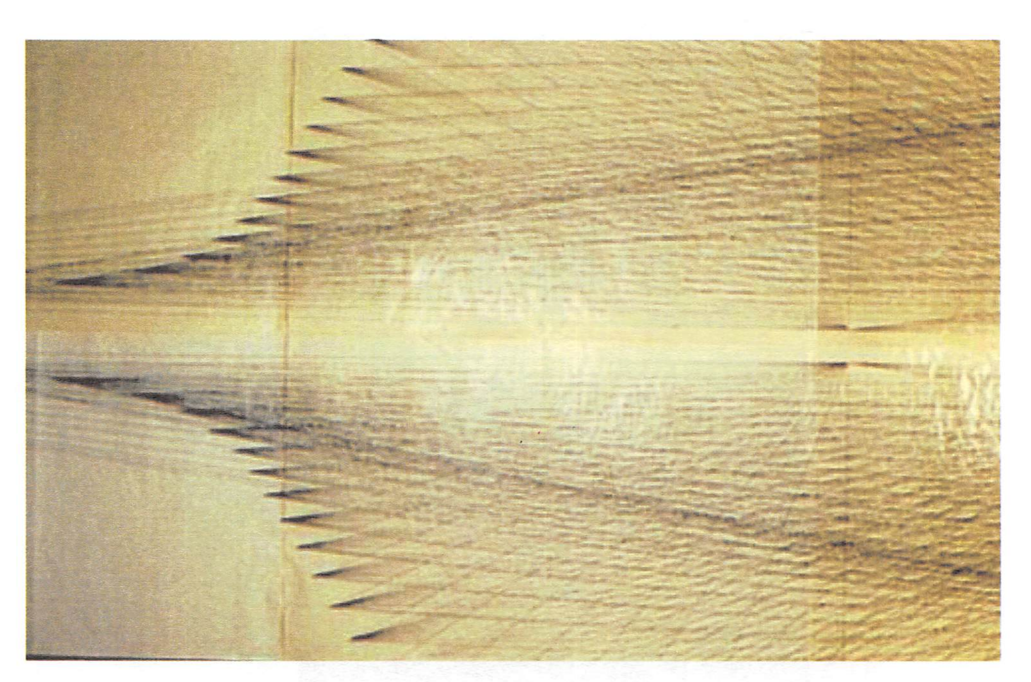
الزبير التركي: أمومة

١٩٦٠

سعد القصاب



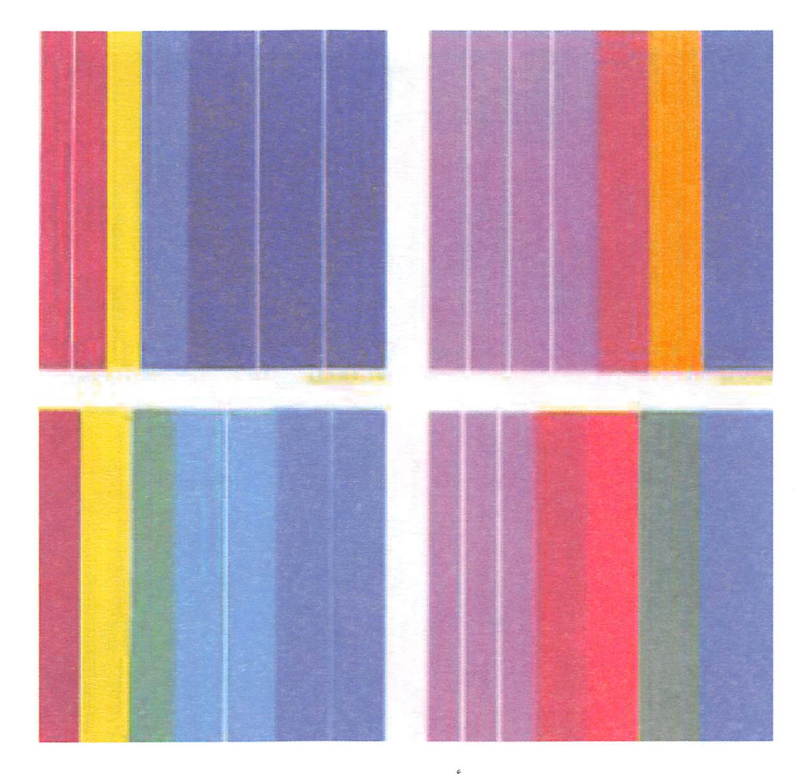
الشهيد - مقطع - ١٩٥٠



تخطيط - مقطع - طيف خطي لذرة الهيدروجين



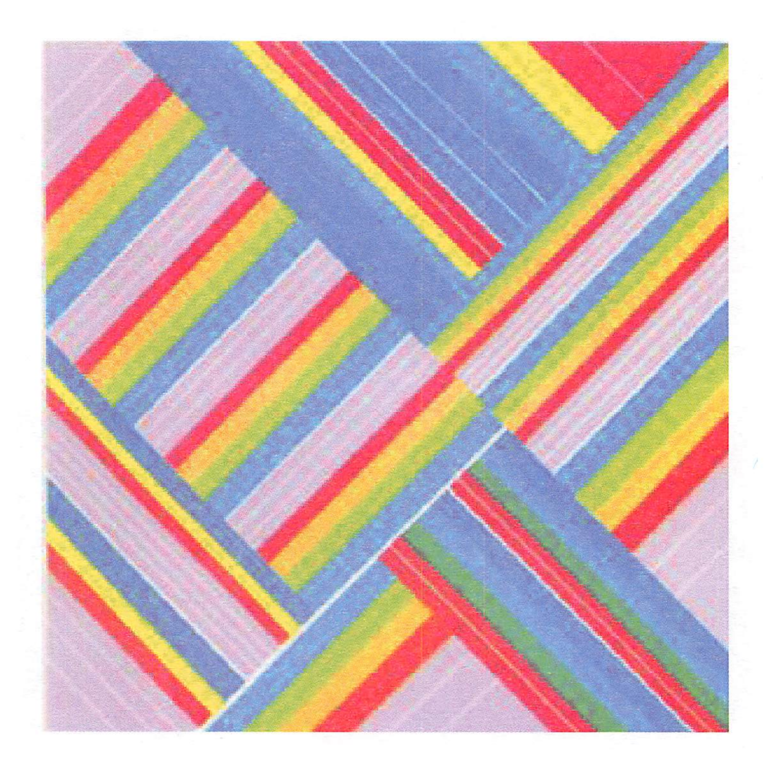
ثورة الجزائر - ١٩٥٦



محمود صبري: ألمونيوم - سيليكون - نيو



محمود صبري في معرضه الشخصي الأول



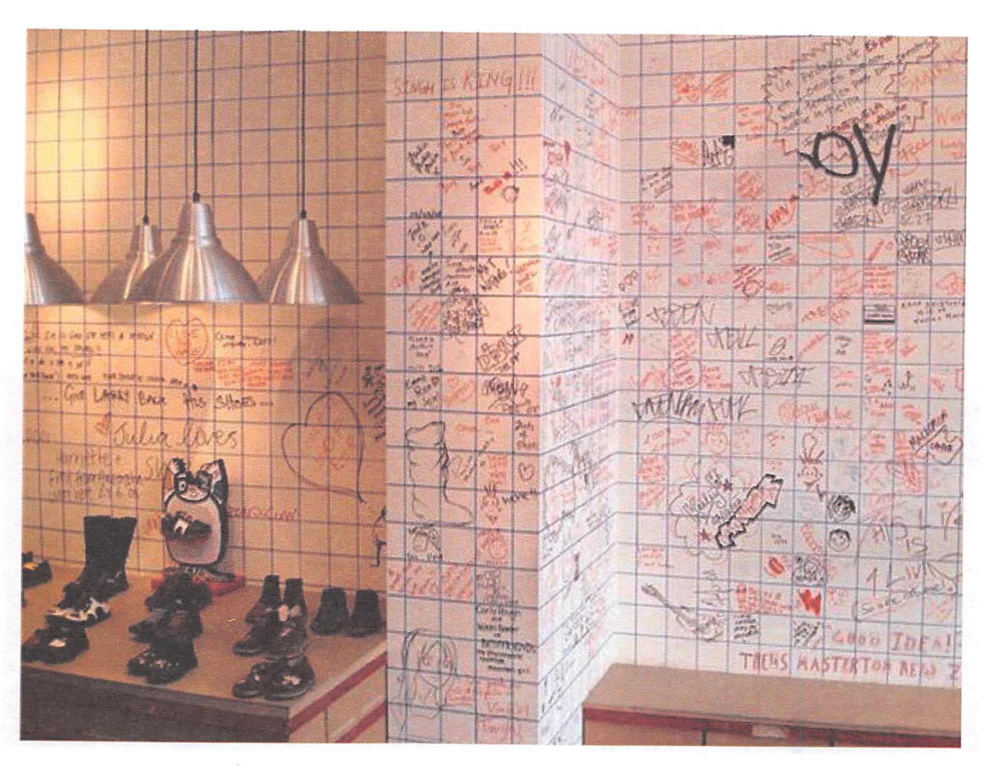
محمود صبري: طين

سعد القصاب



عـائلة – ١٩٥٢

محمد عباس



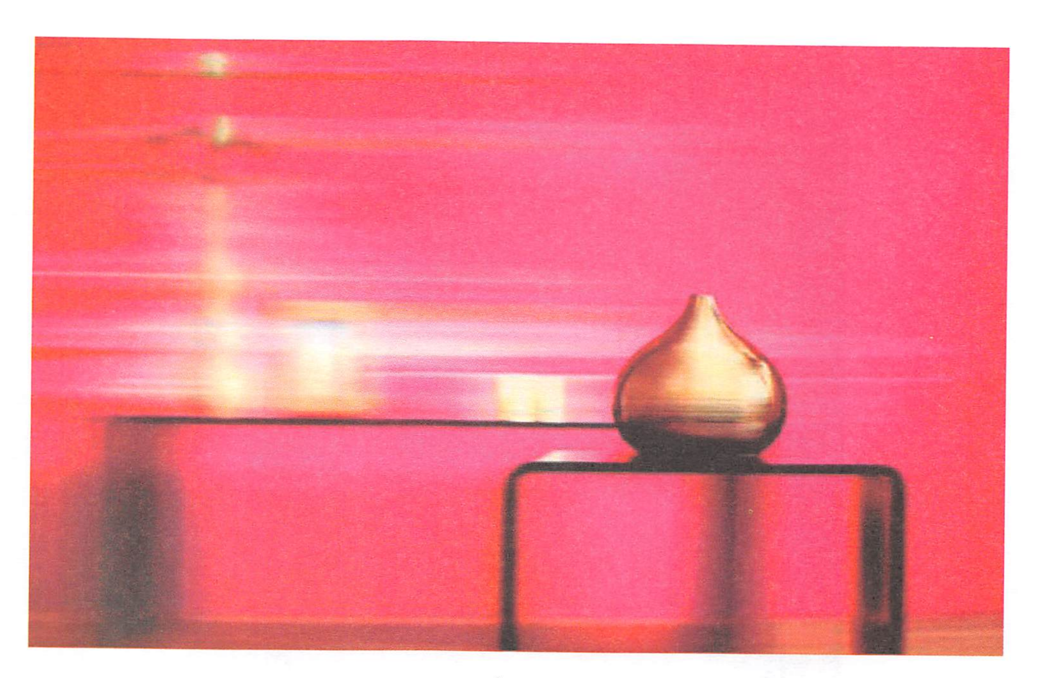
مجتمع الفرجة_ إذ تبدو الإزاحة هنا في محل للأحذية، وقد تم تأثيثه على إيقاع كتابة جدران الحمامات العامة بعد تفريغها من رجسية الخربشات (الكروجرافية) التي تكسر انتظام السيراميك، بعد أن تم تعقيمها وتفريغها من الإشارات الطقوسية، المُحتقنة بعبارات الفحش والغضب والتوق والرفض.



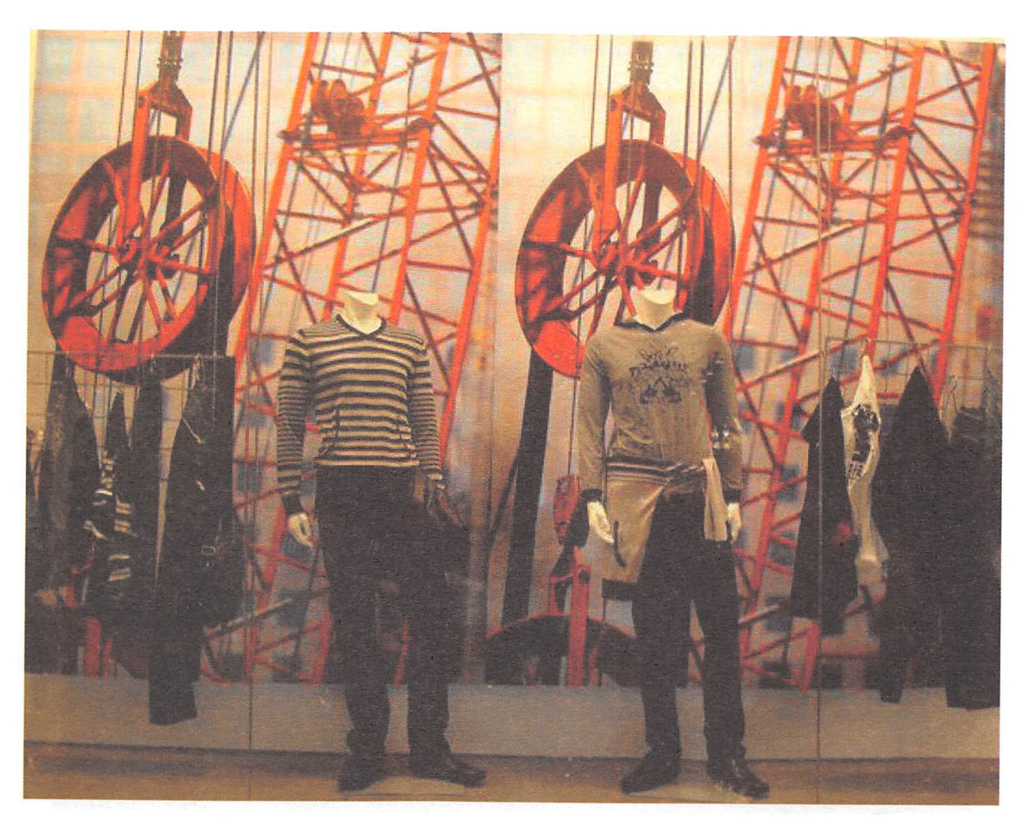
الفاترينة – حيث يتجلى مجتمع الفرجة والاستعراض – تشبهاً بمحاكاة حذاء فان جوخ حيث يتم استعراض الحذاء الرياضي إلى جانب صندوق هائل من علب البلاستك المُعاد تدويرها أو مصبوباً في قالب له شكل الحذاء، للإيحاء بصداقة هذا المُنتَج الرياضي للبيئة، وللتأكيد على ما بات يُعرف في التوجهات الفنية بالإنسان الأيكولوجي.



فضاء الفترينة العصرية، حيث يتموضع الحذاء الرياضي على خلفية وعرة، كدلالة على المتانة.

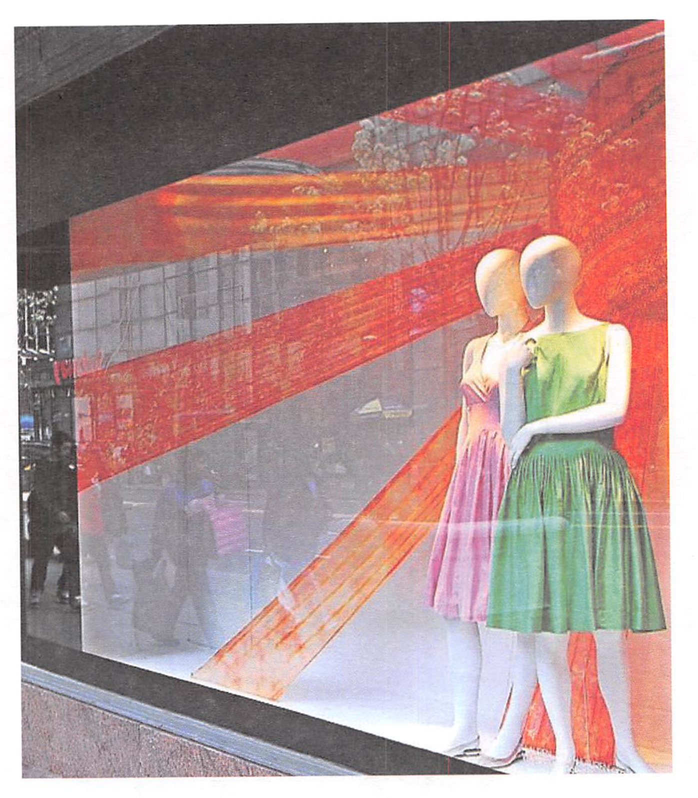


مجتمع الفرجة – تبدو الأشكال في حالة حركة



اختصرت الحداثة الجسد البشري كموضوع جمالي، وما زالت تنحته وفق معيارية يلعب الفن فيها دور المصمم أو المهندس لهذا الجسد، سواء بالتماس المباشر معه، أو من خلال ابتكار ملبوسات وأزياء تعادل العمل الفني، وتشترط عليه أن يستجيب لمقاساتها وتطرفاتها الجمالية والأخلاقية حتى أن صار الجسد الحديث للتبادل الثقافي، المسكون بالمُتخيَل الثقافي، الذي تُستجلى من خلاله حالات العرض والتداول.

محمد عباس



صورة آخرى للفاترينة

د. مصطفى عيسى



أحمد فؤاد سليم

تصوير

عازف البيانو



عزالدين نجيب

تصوير - زيتي



منير كنعان

تجريد - كولاج



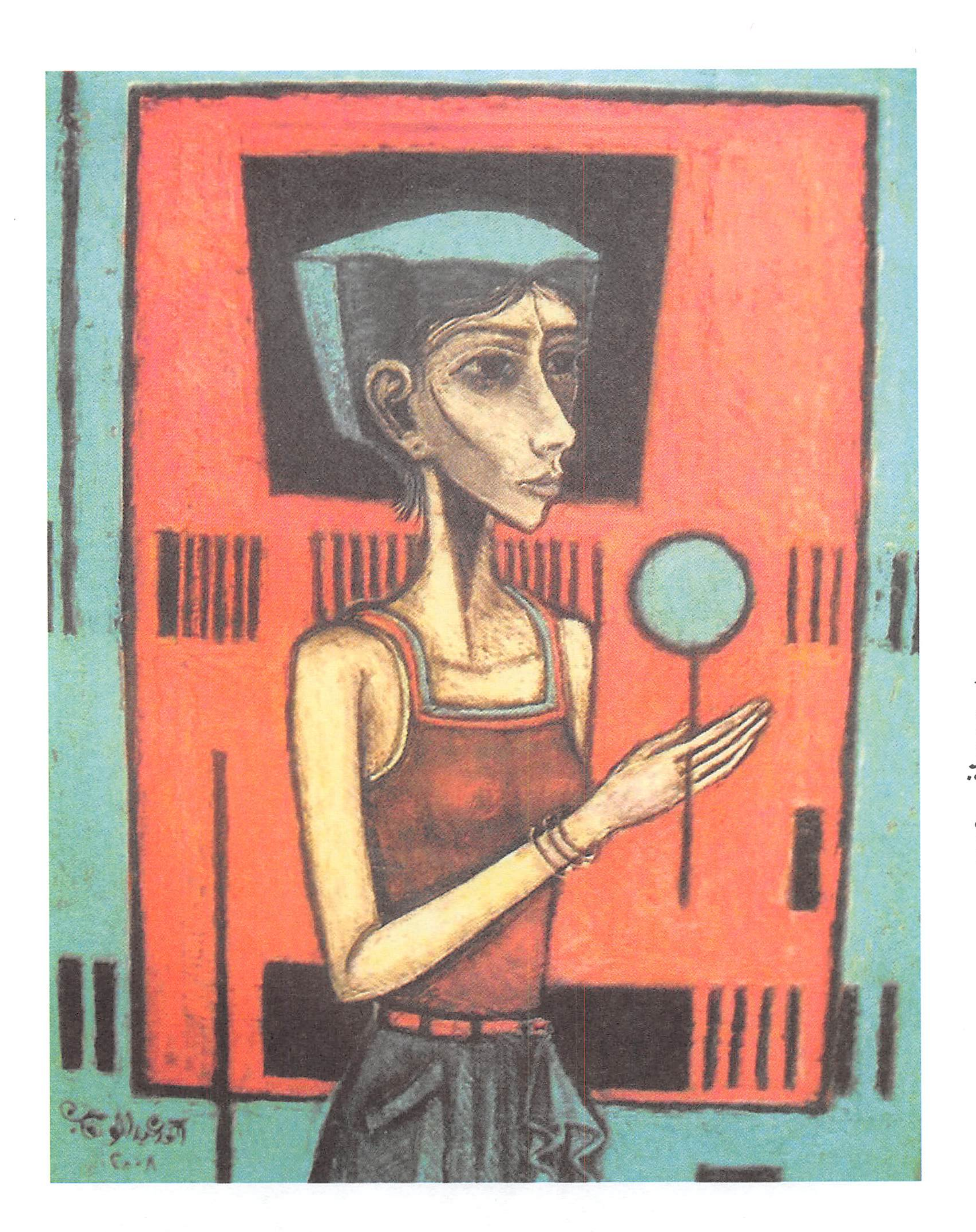
منير كنعان

تجريد - كولاج

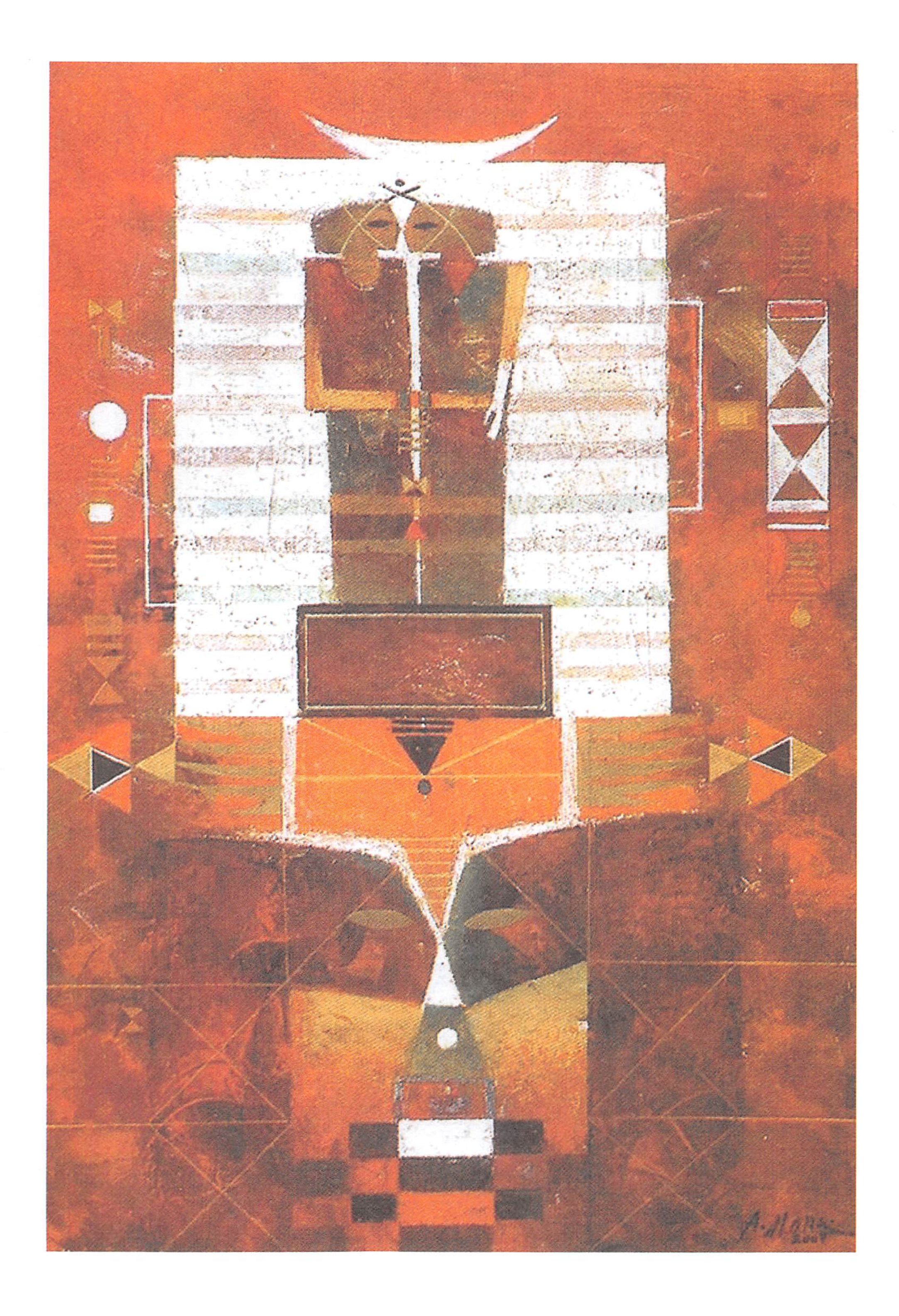


محمود سعيد

نبوية



أحمد عبد الوهاب
تصوير



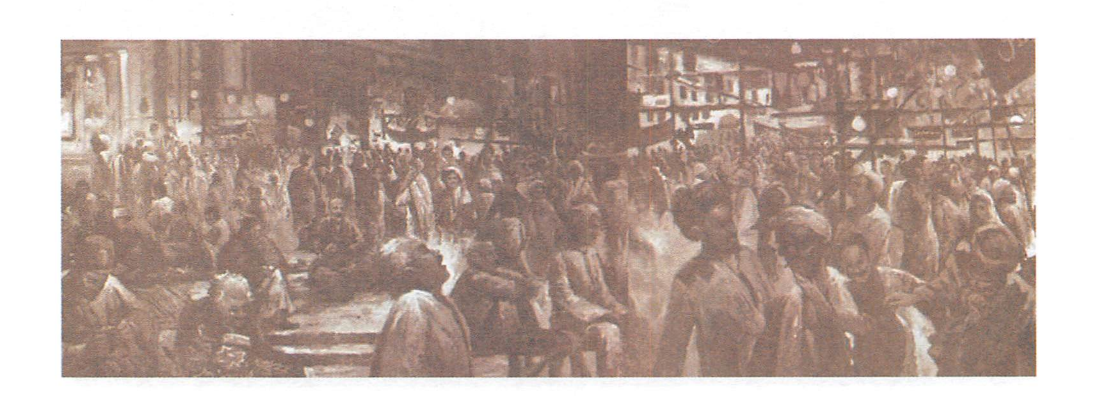
عبد الوهاب مرسي

تصوير



طه القرني

المولد – الجزء الأول من العمل



طه القرني

المولد – الجزء الثاني من العمل



آدم حنين
الرجل والسمكة



ريم حسن

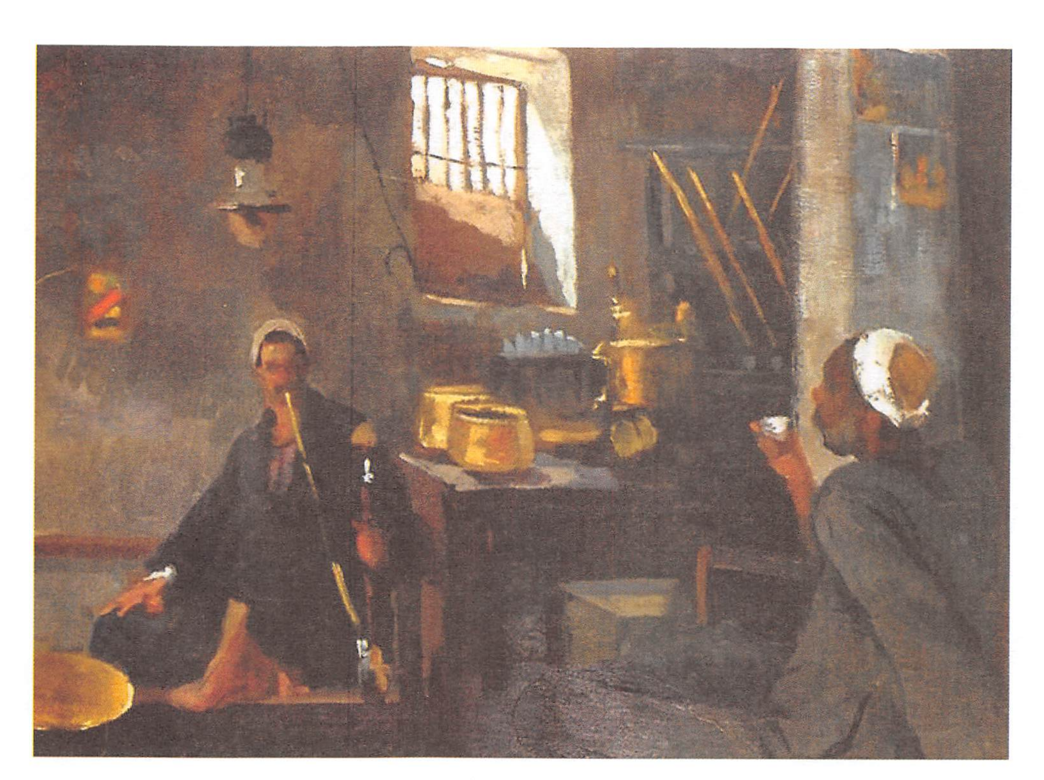
تصوير



آمال قناوي

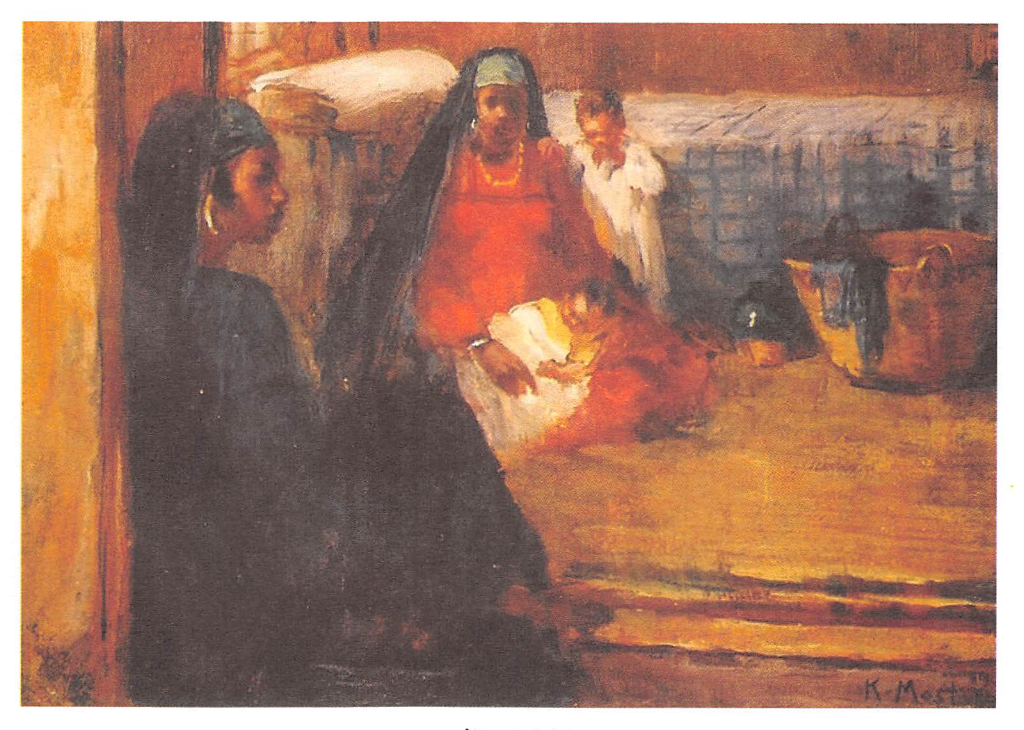
الغابة الأستوائية الاصطناعية ٢٠٠٥

فيلم فيديو- تحريك



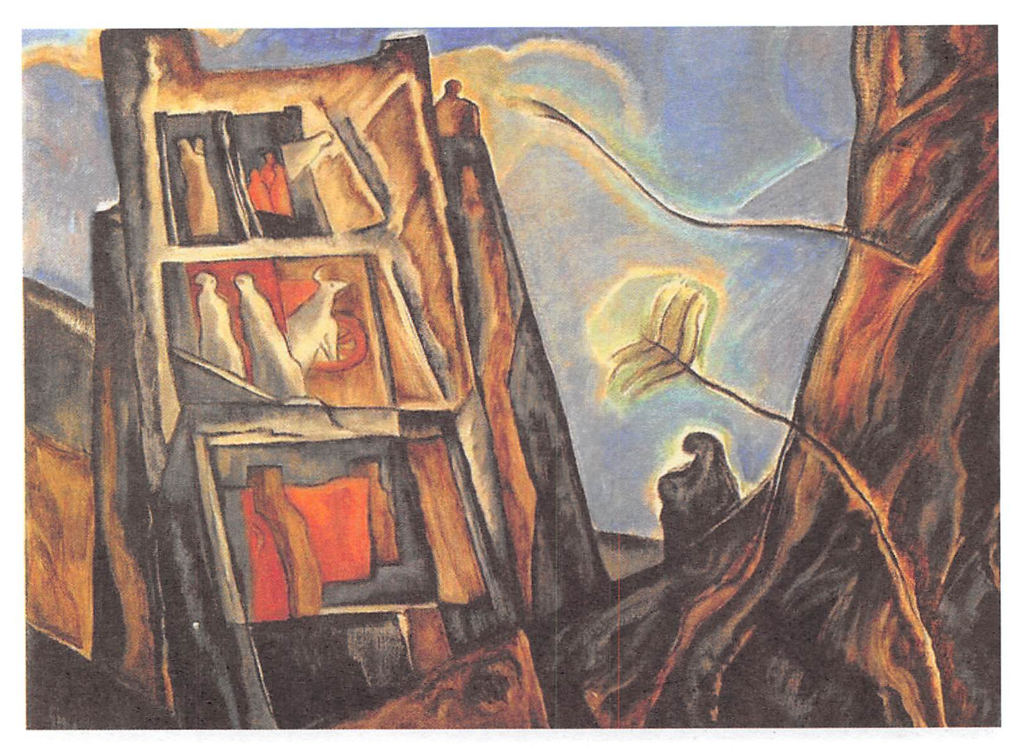
حسني البناني

تصوير - زيتي



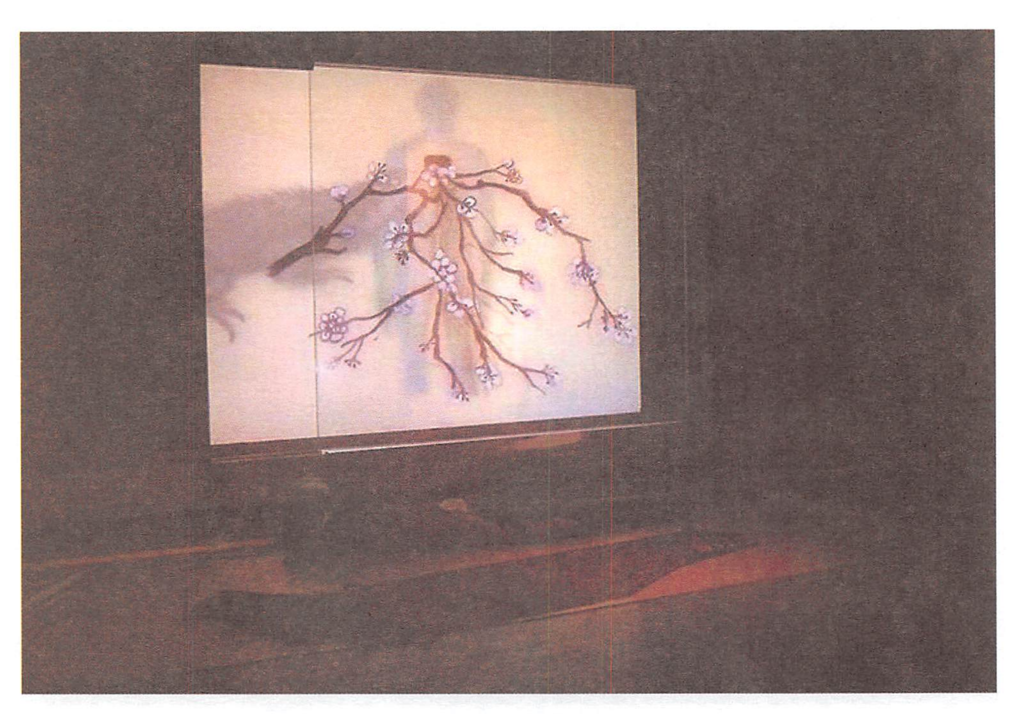
كامل مصطفى

تصوير زيتي



فاطمة العرارجي

تصوير زيتي



آمال قناوي

فيديو آرت



الحرية تقود الجماهير

يوجين ديلا كروا

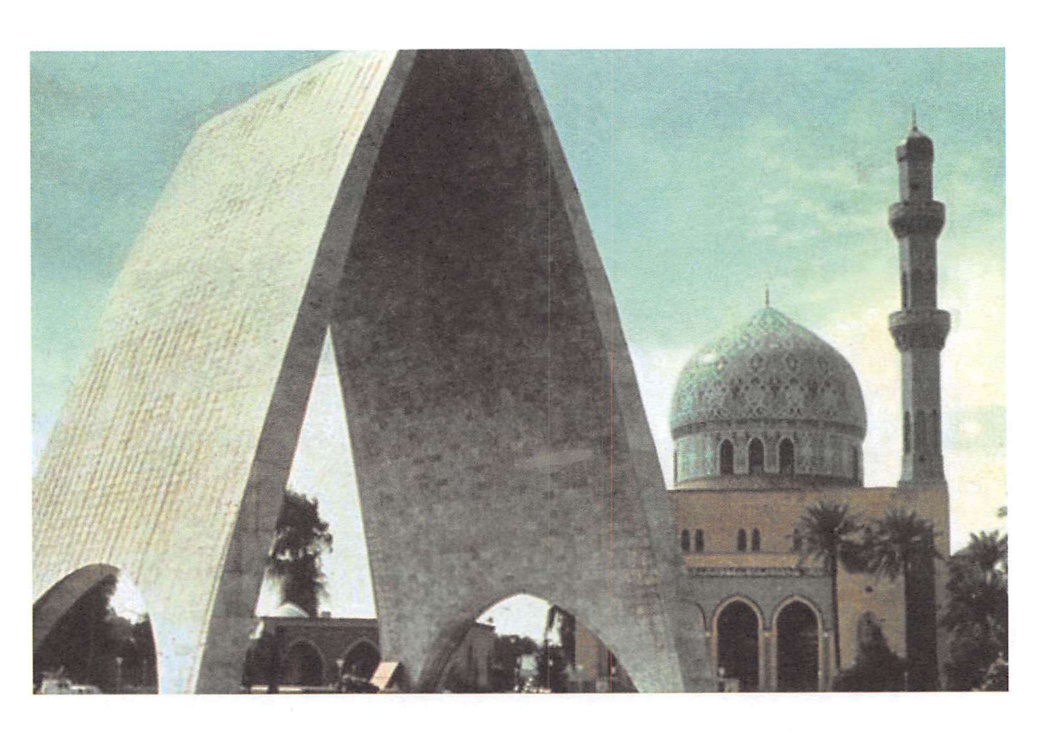


نصب الحرية

جواد سليم



تمثال صدام حسين



نصب تذكاري



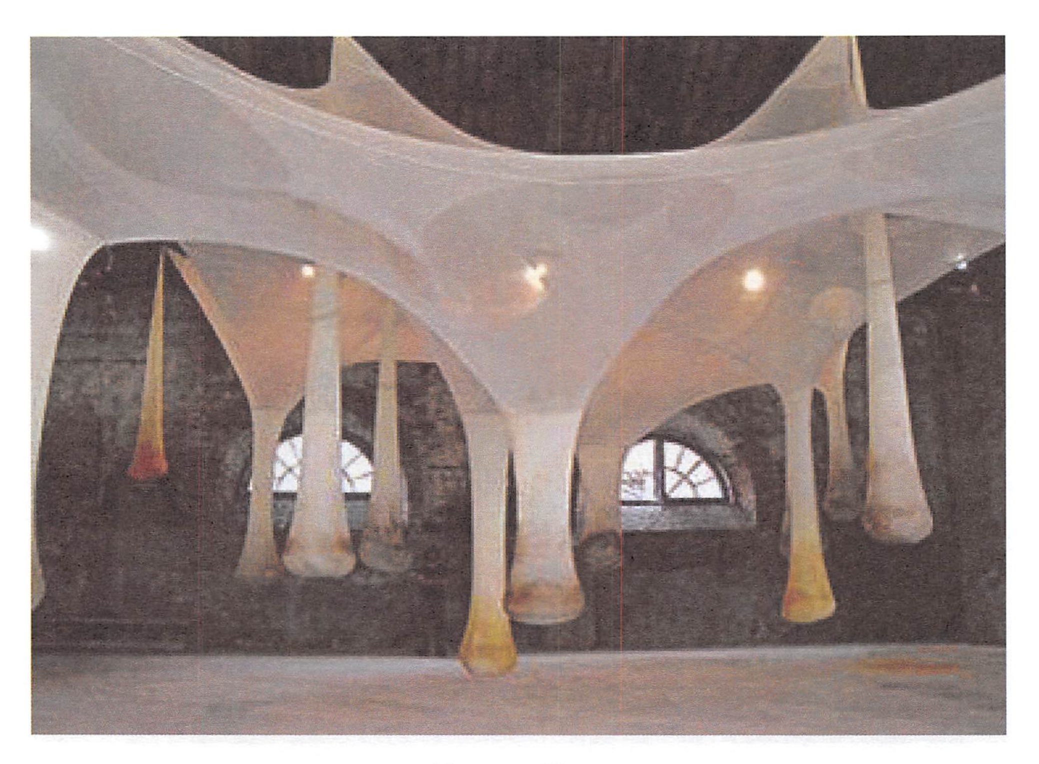
مركز جورج بومبيدو



Antony Gorrmley



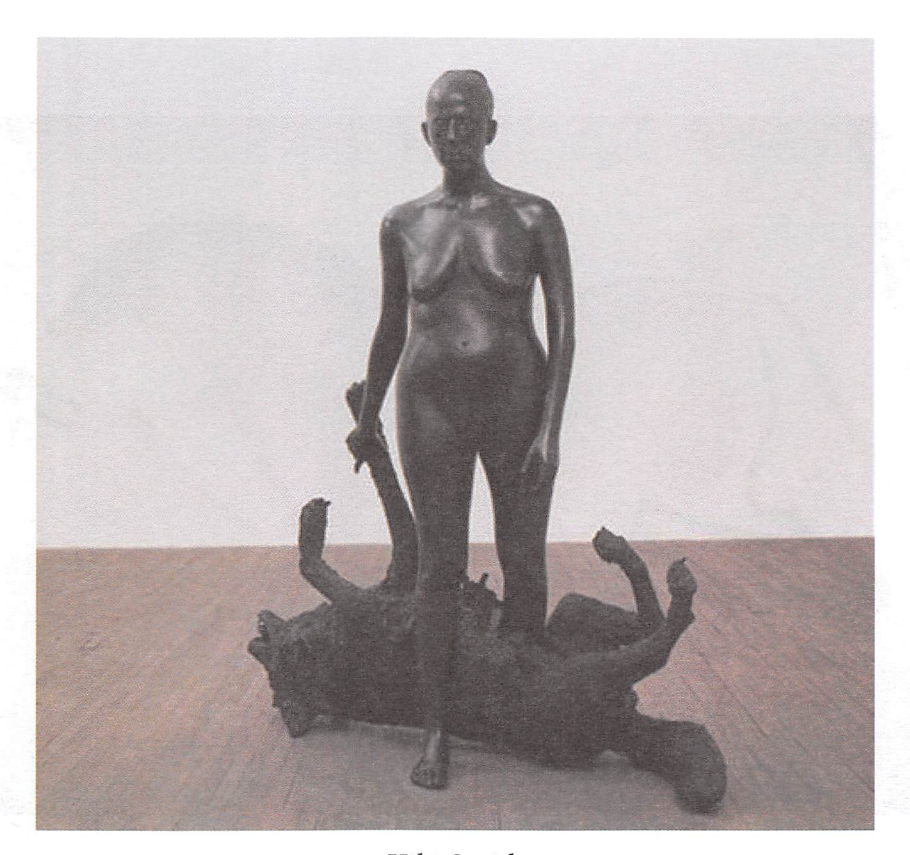
Cindy Sherman in her studio



Ernesto Neto

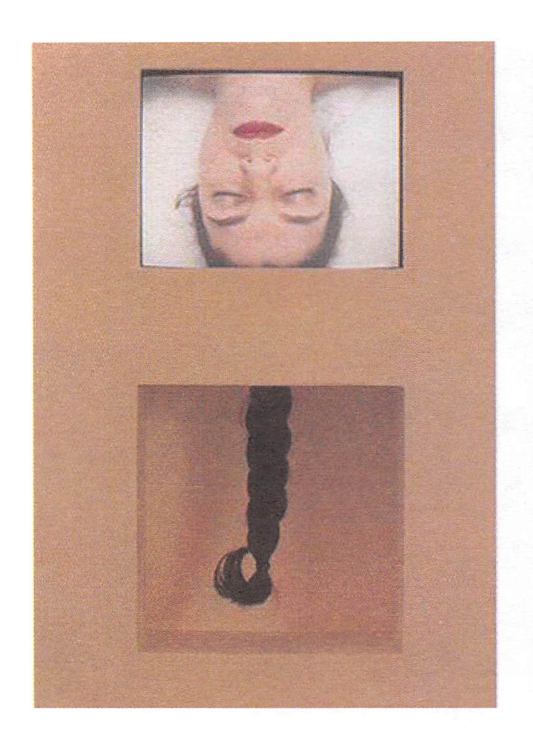


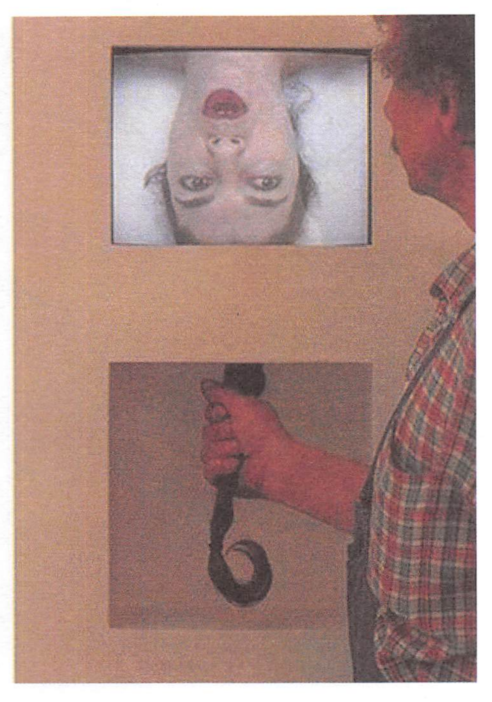
Janine Antoni



Kiki Smith

فاروق يوسف





Mona Hatom

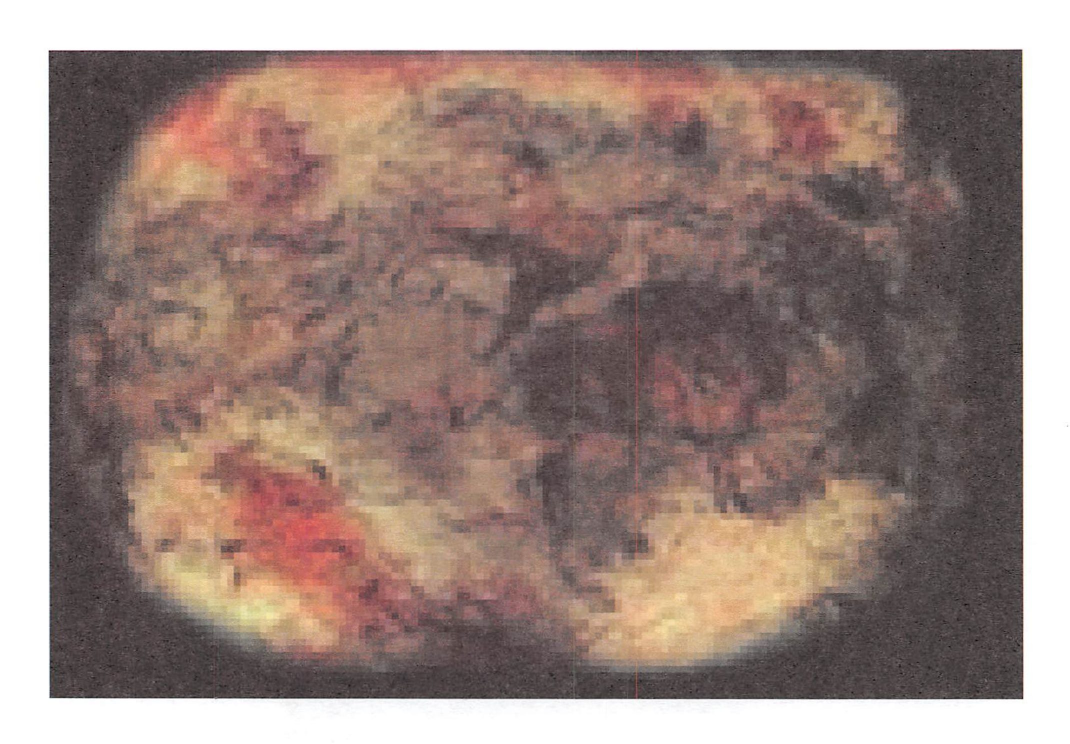
د. منير طه



كهف لاسكو



الملك زوسر



كهف التاميرا



كهف التاميرا

محتويات الكتاب

المحتويات

المحور الأول

تباينات الديني والأخلاقي والفني ودلالة الثقافي في الشكل الفني الجديد

المحور الثاني

سلطة الفن بمواجهة مثلث الاجتماعي والاقتصادي والسياسي

المحور الثالث

جدل الأنا والنحن في تشكيل التذوق وثقافة الصورة الجديدة للفن

المحور الرابع

تسليع الفن والتاريخ وجدل التشكل للوعي الفني الراهن

المحور الخامس

الفن والنقد ومبادلات السلطة

المحور السادس

الفنون البصرية وسلطة التمدد خارج حدود التشكيل المألوف

المحور السابع

بداهة معنى تاريخ الفن

* * *


مطابع الدوحة الحديثة المحدودة